



مرکز تحقیقات اسلامی

اصفهان

گامی



عمران
علیه السلام

www.ghaemiyeh.com
www.ghaemiyeh.org
www.ghaemiyeh.net
www.ghaemiyeh.ir

رویکردهای انتقادی در فیلم:

نقد مؤلف

وحید حیاتی

سیدان انتشارات و نشریات



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مؤلف

نویسنده:

جمعی از نویسندگان

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتال:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

۵	فهرست
۷	رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مؤلف
۷	مشخصات کتاب
۷	اشاره
۱۰	پیش گفتار
۱۱	فصل اول: نقد مؤلف
۱۱	اشاره
۱۱	مقدمه
۱۷	۱. دیدگاه فرانسوا تروفو
۲۲	۲. دیدگاه آندره بازن
۳۲	۳. دیدگاه آندرو ساریس
۴۰	۴. دیدگاه ریچارد کورلیس
۴۷	۵. دیدگاه ویکتور اف. پرکینز
۵۳	۶. دیدگاه پیتر وولن
۶۲	۷. دیدگاه رابین وود
۶۸	فصل دوم: نقد نقد
۶۸	اشاره
۶۸	مؤلف فیلم
۷۵	مؤلف و متن
۱۰۱	امکانات نقد مؤلف
۱۰۵	محدودیت های نقد مؤلف
۱۰۹	کتاب نامه
۱۰۹	الف) کتاب
۱۱۲	ب) نشریه

رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مؤلف

مشخصات کتاب

سرشناسه: حیاتی، وحید، ۱۳۵۸-

عنوان و نام پدیدآور: رویکردهای انتقادی در فیلم: نقد مولف / وحید حیاتی، حمید مشکات؛ تهیه کننده مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما.

مشخصات نشر: قم: دفتر عقل، ۱۳۸۸.

مشخصات ظاهری: [۲]، ۱۰۰ ص.

فروست: مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما؛ ۱۵۲۵.

شابک: ۱۵۰۰۰ ریال ۹۷۸-۶۰۰-۵۵۶۳-۳۸-۲:

وضعیت فهرست نویسی: فیبا

یادداشت: کتابنامه: ص. [۹۷] - ۱۰۰؛ همچنین به صورت زیرنویس.

موضوع: نقد سینمایی

شناسه افزوده: مشکات، حمید، ۱۳۴۱-

شناسه افزوده: صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهشهای اسلامی

رده بندی کنگره: PN۱۹۹۵/ح ۹۸۶ ۱۳۸۸

رده بندی دیویی: ۷۹۱/۴۳۰۱۵

شماره کتابشناسی ملی: ۱۸۹۶۹۸۱

ص: ۱

اشاره

ص: ۳

رویکردی انتقادی در فیلم: نقد مؤلف

کد: ۱۵۲۵

نویسندگان: وحید حیاتی و سیدحمید مشکات

ویراستار: محمدصادق دهقان

تهیه کننده: مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما

ناشر: دفتر عقل

چاپ: زلال کوثر

نوبت چاپ: اول / ۱۳۸۸

شمارگان: ۱۲۰۰

بها: ۱۵۰۰۰ ریال

نشانی: قم، بلوار امین، مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما

تلفن: ۲۹۱۹۶۷۰ _ ۰۲۵۱ دورنگار: ۲۹۱۵۵۱۰

تهران: خیابان جام جم، ساختمان شهید رهبر، طبقه زیرزمین

تلفن: ۲۲۰۱۴۷۳۸ نمابر: ۲۲۱۶۴۹۹۷

www.irc.ir info@irc.ir

شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۵۵۶۳-۳۸-۲ / ۹۷۸-۶۰۰-۵۵۶۳-۳۸-۲ ISBN:

پیش‌گفتار

پیش‌گفتار

برای نقد فیلم و نقد هنری به طور عام روش‌های انتقادی ای وجود دارد. این روش‌ها گاه انحصاری بودن و نفی دیگر روش‌ها را ندارند یا نباید داشته باشند و برای همین قابل جمع با دیگر روش‌ها هستند. از همین رو می‌توان از آنها به عنوان «رویکرد» یاد کرد؛ رویکردهایی که بر اساس علاقه و حیطه موردنظر خود به نقد فیلم می‌پردازند و زوایایی از فیلم را روشن و نقد می‌کنند.

رویکردهای انتقادی بر مبنای نظری ای تکیه دارند. این مبنای ماهیتاً بیشتر از مقوله فلسفه هنر و مباحث زیبایی‌شناسی هستند و گاه حتی سر از مباحث فلسفی (محض) درمی‌آورند. اینجاست که مباحث انتقادی به عنوان نظریه مطرح می‌شوند و نظریه‌های انتقادی شکل می‌گیرند.

دومین کتاب از رویکردهای انتقادی در فیلم به «نقد مؤلف» اختصاص یافته است. موضوع مؤلف در فیلم بحثی دامنه‌دار و با سابقه است و به نقد مؤلف به عنوان یک رویکرد خلاصه نمی‌شود. به همین دلیل در این کتاب به بحث‌هایی که با موضوع تألیف ارتباط دارد نیز پرداخته شده است.

در فصل اول با توجه به متون ترجمه شده موجود در این باره سعی شده است نگاهی تاریخی به بحث صورت گیرد و اهم دیدگاه‌ها مطرح شوند. در فصل دوم از امکانات و محدودیت‌های نقد مؤلف بحث شده و به مباحث مرتبط با بحث تألیف نیز اشاره شده و از مبنای زیبایی‌شناختی و فلسفی آنها سخن به میان آمده است.

فصل اول: نقد مؤلف

اشاره

فصل اول: نقد مؤلف

وحید حیاتی

مقدمه

مقدمه

یکی از اثرگذارترین اندیشه‌های تاریخ نقد فیلم این است که کارگردان بیش از هر کس دیگری، مسئول فرم، سبک و معنای فیلم است. نقد مؤلف نیز در کنار شیوه‌هایی همچون فرمالیسم و ساختارگرایی، شیوه انتقادی جدیدی را مطرح کرد. بحث‌هایی که حول محور این رهیافت انتقادی شکل گرفت و فیلم‌هایی که با این رویکرد درباره آنها بحث شد، سینما را در سراسر دنیا تحت تأثیر قرار داد.

در فرهنگ سینمایی اروپا، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، با قوت هر چه تمام‌تر بر اندیشه مؤلف تأکید شد. در گذشته، تعبیرهای متفاوتی از مؤلف و فیلم مؤلف صورت گرفته بود که با تعبیرهای صورت گرفته از مؤلف در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ و حتی تعبیر امروزی آن متفاوت است.

در سال ۱۹۱۳، سینمای آلمان شاهد رونق فیلم‌های مؤلفان (۱) بود. در آن زمان، مؤلف معنای امروز آن یعنی «کارگردان فیلم» را نداشت، بلکه برعکس، فیلم مؤلف، فیلمی بود که نویسنده معروفی فیلم‌نامه آن را نوشته بود یا فیلم،

اقتباسی از یکی از آثارش بود. در واقع، در آن زمان، از کارگردان فیلم به ندرت نامی در میان بود. بازیگران تئاتر را در این گونه فیلم‌ها به کار می‌گرفتند و در تبلیغات فیلم‌ها به شدت روی آنها تکیه می‌شد. از نمونه فیلم‌های مؤلف آن دوران به فیلم‌های «دیگری» اثر ماکس مک (۱۹۱۳) و «راه روستایی» اثر پال فون وُرینگن (۱۹۱۳) اقتباس شده از آثار پال لیندا، نمایشنامه‌نویس معتبر آن زمان، می‌توان اشاره کرد. فیلم مؤلف در آن دوران، وجهه تازه‌ای برای سینمای آلمان پدید آورد، ولی بیشتر این فیلم‌ها در جلب عامه تماشاگران موفق نبودند. سرانجام از سال ۱۹۱۴، روش بنا نهادن ساختار فیلم‌ها بر آثار نویسندگان مشهور افول کرد، تا لفظ مؤلف در جای دیگر و با تفسیر دیگری سر بر آورد. (۱)

از اواسط دهه ۱۹۴۰، کارگردان‌ها و فیلم‌نامه‌نویسان فرانسوی بر سر این موضوع که چه کسی مؤلف حقیقی فیلم است، با یکدیگر بحث و جدل داشتند. این مشاجره‌ها متأثر از سینمای دوره اشغال بود که اندیشه سینمای عصر فیلم‌نامه‌نویسان را جا انداخته بود. از مخالفان این وضعیت به رژه لینهارت و آندره بازن می‌توان اشاره کرد که اعلام کردند: «کارگردان، منشأ اصلی ارزش فیلم است.» (۲) الکساندر استروک، رمان‌نویس و فیلم‌ساز، از دیگر کسانی بود که در مقاله‌ای با عنوان «تولّد یک آوانگارد جدید: دوربین _ قلم»، راه نگره مؤلف را هموار کرد. او می‌گفت «فیلم‌ساز مؤلف با دوربین خود می‌نویسد، همان طور که نویسنده با قلمش.» (۳) به نظر او، «سینمای مدرن،

۱- نک: دیوید بوردول و کریستین تامسون، تاریخ سینما، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۸۴.

۲- دیوید بوردول و کریستین تامسون، تاریخ سینما، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۵۴۷.

۳- رابرت استم، مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، به کوشش: احسان نوروزی، ص ۱۲۰.

سینمای شخصی است و تکنولوژی، عوامل فنی و بازیگران تنها ابزارهای دست هنرمند در روند خلاقه او هستند.»^(۱) در واقع، کارگردان صرفاً نویسنده فیلم‌نامه محسوب نمی‌شود، بلکه هنرمندی خلاق بود که در جایگاهی که شایسته‌اش بود، قرار می‌گرفت. فعالیت منتقدان سینمایی و در رأس آنها آندره بازن، در نشریات مطرح آن زمان همچون روو دو سینما (۱۹۴۶ - ۱۹۴۹)، کایه دو سینما (که ژاک دونوال و الکرود در سال ۱۹۵۱ بنیان گذاشتند) و پوزیتیف (که در سال ۱۹۵۲ تأسیس شد) سبب شکل‌گیری جریان اندیشه مؤلف به عنوان جریان مطرح انتقادی در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم شد. مؤلف‌گرایی با ورود منتقدان جوان‌تر کایه دو سینما به عرصه فعالیت انتقادی همچون اریک رومر، کلود شابرول، ژان لوک گدار، فرانسوا تروفو، به تأکید افراطی بر اندیشه مؤلف و تحریک مخالفان انجامید. نخستین جنجال در این زمینه با مقاله تروفو با عنوان «گرایش معینی در سینمای فرانسه» برپا شد.^(۲) به هر حال، مؤلف‌گرایی در این تعریف خلاصه می‌شود: «کارگردان به ویژه کارگردان‌های امریکایی که فیلم‌نامه‌هایشان را خودشان می‌نوشتند یا بر نوشتن آنها نظارت داشتند.»^(۳)

در ادامه، جریان مؤلف‌گرایی با ادعای برخی از نویسندگان جوان کایه دو سینما به شیوه‌ای افراطی‌تر جلوه‌گر شد. «آنها مدعی شدند برخی کارگردان‌های بزرگ هالیوود توانسته‌اند بدون اینکه هیچ سهمی در نوشتن فیلم‌نامه‌هایشان داشته باشند، نگرش خود را به زندگی در فیلم‌هایشان بیان

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۸.

۲- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۳- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

کنند» (۱) این تفسیر افراطی «مؤلف‌گرایی» در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ بیش از همه به بحث‌ها دامن زد. آندره بازن نمی‌توانست دیدگاه‌های افراطی همکاران جوانش را بپذیرد. با این حال، منتقدان در دیگر کشورها به سرعت، از نظرهای آنها که به «رویه مؤلف» (۲) مشهور شد، تأثیر پذیرفتند. برای نمونه، منتقد امریکایی، اندرو ساریس در اوایل دهه ۱۹۶۰ درباره نظریه مؤلف به عنوان روشی در نقد فیلم و تاریخ‌نگاری سینما بیانیه داد. نشریه انگلیسی مووی (۳) که در سال ۱۹۶۲ آغاز به کار کرد، از همان آغاز، مؤلف‌گرا بود.

مؤلف‌گرایی در اواخر دهه ۱۹۶۰ دگرگون شد. گروهی از نویسندگان وابسته به مؤسسه فیلم بریتانیایی (۴) کوشیدند با وارد کردن زبان‌شناسی و مردم‌شناسی ساختارگرا به این نگره، توان بیشتری به آن ببخشند. از نظریه پردازان نگرش ساختارگرایی مؤلف به پیترو وولن می‌توان اشاره کرد. در همان زمان (اواخر دهه ۱۹۶۰) تجدید نظر در سیاست‌های کایه‌دو سینما ساختارگرایی مؤلف را هم پشت سر گذاشت. نسل جدید منتقدان این مجله، از موضعی مارکسیستی، فیلم‌های مؤلف را بیان ناخودآگاه ایدئولوژی اجتماعی می‌دانستند. مؤثرترین صورت‌بندی این نگرش، مقاله سال ۱۹۷۰ سردبیران کایه‌دو سینما درباره فیلم «آقای لینکلن جوان» (۱۹۳۹) ساخته جان فورد بود. آنها در بیان آن فیلم چنین نوشتند:

از آنجا که کارگردانی فورد، نوعی بازنویسی فیلم‌نامه‌ای است که می‌توانست گونه‌ای بزرگداشت ساده‌انگارانه اسطوره لینکلن باشد، نتیجه تضاد بین فیلم‌نامه و تم‌ها و موتیف‌های شخصی فورد، فیلمی است

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۲- رویه مؤلف؛ یعنی سیاست هواداری از کارگردان‌های معین به هر بها و در هر شرایطی.

۳- Movie.

۴- British Film Institute

آکنده از تناقضات؛ تناقضاتی که به نوبه خود، بیانگر تضادهای ایدئولوژی غالب هستند. (۱)

امروزه در نقد فیلم، اندیشه مؤلف هنوز به قدرت خود باقی است و نقدنویسان، فیلم را متعلق به کارگردان آن می‌دانند. بسیاری از سینما روه‌های معمولی نیز اکنون گونه‌ای مؤلف‌گرایی خام را به عنوان ملاک به کار می‌برند و آن را هم در مورد کارگردان‌های سینمای هنری و هم کارگردان‌های هالیوود به کار می‌گیرند. روی هم رفته، اندیشه مؤلف تأثیر فراوانی در تاریخ انتقادی سینما بر جای گذاشت، به گونه‌ای که با شکل‌گیری اندیشه مؤلف، مطالعه آکادمیک سینما نیز آغاز شد. پیش‌فرض «بیان هنری فردی» به مذاق دانش‌پژوهانی خوش آمد که در رشته‌های هنر، ادبیات و تئاتر درس خوانده بودند. علاوه بر آن، تأکید مؤلف‌گرایی بر تفسیر فیلم چنان مهارت‌هایی را اقتضا می‌کرد که پیش‌تر در رشته‌های ادبی پرورش یافته بودند. در همین راستا می‌توان گفت: «مؤلف‌گرایی حساسیت بینندگان را نسبت به تجربه‌های روایی که بینش کارگردان را به زندگی بیان می‌کردند، برانگیخت و آنها را چنان تربیت کرد که الگوهای سبکی را به عنوان تفسیر شخصی فیلم‌ساز درباره رویدادها بپذیرند». (۲)

در نوشته حاضر برآنیم تا نگره مؤلف را به تفصیل از زبان نظریه‌پردازان آن همچون تروفو، بازن، ساریس، وولن، کورلیس، پرکینز و رابین وود بیان کنیم تا به نوعی، در عین شناساندن افکار و نظریه‌های مربوط به مؤلف و مؤلف‌گرایی، سیر تاریخی این اندیشه را نیز مطرح کنیم. هدف از گردآوری مباحث نگره مؤلف، به عنوان اندیشه‌ای جریان‌ساز در تاریخ سینما، تبیین زوایای این نظریه است. گفتنی است محدودیت استفاده از منابع به زبان اصلی، کمبود منابع ترجمه شده و ترجمه‌های نارسا از نظریه‌های

۱- تاریخ سینما، ص ۵۷۳.

۲- تاریخ سینما، ص ۵۵۰.

صاحب نظران، مشکلات فراوانی را بر سر راه گردآوری نوشته حاضر ایجاد کرد. آنچه را نظریه مؤلف به دنبال آن است و رئوس مطالبی را که نقد مؤلف گرا حول محور آن به بحث می‌پردازد، در پاسخ به این پرسش می‌توانیم خلاصه کنیم: «وقتی اعلام می‌کنیم فلان کارگردان، مؤلف است؛ چون فیلم نامه‌هایش را خودش می‌نویسد، این امر چگونه به درک بهتر از فیلمی از آن کارگردان کمک می‌کند؟»

این پرسش با ترسیم چشم‌اندازی از بحث مؤلف در آغاز کار، راه را برای ورود به بحث شناخت افکار و نظریه‌های نظریه‌پردازان این رویه انتقادی فراهم می‌آورد. در واقع، این پرسش، بحث‌های فراوانی را در باب مؤلف رقم زده است. در نگاهی کلی به موضوع، مؤلف‌گراها این گونه پاسخ می‌دادند که اگر کارگردانی فیلم‌نامه فیلمش را نوشته باشد، می‌توانیم فیلم او را به مثابه یک کار خلاقه «ناب» و چیزی مانند رمان بررسی کنیم. فیلم را می‌توان به عنوان اثری درک کرد که نگاه کارگردان به زندگی را بیان می‌کند. به علاوه، وقتی ما کارگردانی را مؤلف می‌شماریم، این اثر به ما اجازه می‌دهد در فیلم‌های او به دنبال عناصر مشترکی بگردیم؛ چرا که یکی از اصول نقد مؤلف‌گرا، این گفته ژان رنوار (۱۸۹۴ - ۱۹۷۹) بود که یک کارگردان در واقع یک فیلم بیشتر نمی‌سازد و در تمام دوران فعالیتش، به دوباره و دوباره ساختن همان فیلم ادامه می‌دهد. عناصر مشترک می‌تواند موضوع‌ها، تم‌ها، تصویرها، گزینه‌های سبکی و موقعیت‌های روایی تکرارشونده باشند. به همین دلیل، آگاهی از دیگر فیلم‌های کارگردان به فهم فیلمی که می‌بینیم، می‌تواند کمک کند. در واقع، منتقد مؤلف‌گرا به طور خاص به شیوه‌های تکامل یک کارگردان در طول زمان، چرخش‌های ناگهانی در مسیر این تکامل و چگونگی بازگشت یک کارگردان به اندیشه‌هایی که پیش‌تر مطرح بود، علاقه نشان می‌داد. از دیگر نظریه‌های مؤلف‌گرایان این بود که اگر فیلم‌ساز

هم هنرمندی مانند نقاش یا نویسنده باشد، این هنرمند بودن باید نه تنها در اینکه او چه می گوید، بلکه در اینکه چگونه می گوید، انعکاس پیدا کند و فیلم ساز هم مانند هر هنرمند خلاقه دیگری باید بر رسانه خود مسلط باشد و آن را به شیوه های چشم گیر و ابتکاری به کار گیرد. (۱)

دیدگاه های متعددی درباره نقد مؤلف وجود دارد، ولی کلیات این نظریه را در آنچه گذشت، می توان دید. آنچه در ادامه به آن می پردازیم، بیان دیدگاه های صاحب نظران این نظریه است که در قالب نظریه مؤلف مطرح شده است و ما در نوشته حاضر، آنها را به تفکیک گرد هم آورده ایم. به این نکته باید توجه کرد که نظریه مؤلف را نمی توان ره آورد اندیشه فردی خاص دانست، بلکه این نظریه، ثمره جریانی است که در فرانسه شکل گرفت و خود نیز از جریان های جنگ جهانی دوم و پس از آن، نظریه های نویسندگان متعدد سینما اثر پذیرفته بود. به همین دلیل، این نظریه را در فرد خاصی منحصر نکردیم، بلکه آن را همچون روندی در بحث انتقادی سینما دنبال خواهیم کرد.

۱. دیدگاه فرانسوا تروفو

۱. دیدگاه فرانسوا تروفو (۲)

تروفو از منتقدان کایه دو سینما بود که با موضع گیری های خود نسبت به سینمای مسلط فرانسه، نقش مهمی در شکل گیری نظریه مؤلف داشت. به عبارت دیگر، نقطه آغاز بحث و جدل درباره مؤلف را می توان مقاله تروفو با عنوان «گرایش معینی در سینمای فرانسه» دانست که اول بار در شماره ۳۱ ژانویه ۱۹۵۴ مجله کایه دو سینما به چاپ رسید. «تروفو در این مقاله، «سنت کیفیت» (۳) غالب بر سینمای فرانسه را مورد حمله قرار داد و از آن، به عنوان

۱- تاریخ سینما، ص ۵۵۰.

۲- Francois Truffaut.

۳- نخستین دهه سینمای فرانسه بعد از جنگ جهانی دوم تحت سلطه جریانی بود که بعدها منتقدی در سال ۱۹۵۳ نام «سنت کیفیت» را بر آن گذاشت. در اصل، این اصطلاح بسیار عام بود، ولی چیزی نگذشت که با نام کارگردان ها و فیلم نامه نویس های خاص گره خورد. این سینما ادامه سنت هایی بود که در دوران اشغال، شکل گرفته بودند. همان رمانتیسیسم ادبی و استودیویی که حاصلش فیلم «بچه های بهشت» اثر مارسل کارنه و ژاک پره ور (۱۹۴۵) بود. بهترین فیلم «سنت کیفیت» یعنی «دروازه های شب» (۱۹۴۶) را نیز همان کارگردان ها پس از جنگ ساختند. هدف این سینما آن بود که سینمایی آبرومند و معتبر باشد. در این نوع سینما بر اقتباس های ادبی کلاسیک بسیار تکیه می شد. معمولاً فیلم نامه نویس در خلق فیلم، برابر کارگردان یا حتی برتر از او به حساب می آمد. بازیگران نیز معمولاً از میان ستاره های درجه یک سینما یا بازیگران درخشان تئاتر انتخاب می شدند. در این فیلم ها زن هرچه بیشتر شکل آرمانی پیدا می کرد و چون موجودی رمز آمیز و دست نیافتنی به تصویر کشیده می شد. از نمونه های آن می توان به «سمفونی پاستورال» (۱۹۴۶) و «شیطان در جسم» (۱۹۴۷)، هر دو از آثار ژان ارنش و پیر بوست اشاره کرد. همه امکانات فیلم سازی _ مانند دکورهای پرزرق و برق، جلوه های ویژه، نورپردازی

مفصل، لباس های فاخر _ در این فیلم ها به کار گرفته می شدند تا قصه های آنها که مالا مال از هوس و اندوه بودند، بهتر بدرخشند. فیلم «دروازه های شب» (۱۹۴۶) به روشنی گویای این نکته است. (نک: تاریخ سینما، ص ۴۹۰)

سینمای فیلم نامه نویس و سینمایی که فاقد اصالت و وابسته به آثار ادبی کلاسیک است، نام برد. به زعم او، در این سنت، فیلم نامه نویس، فیلم نامه را ارائه می کند و کارگردان صرفاً بازیگران و عکس ها را به آن می افزاید و بدین ترتیب، به صحنه پرداز (متورانسن) بدل می شود.» (۱) به بیان رابرت استم، «به نظر تروفو، سنت کیفیت، فیلم سازی را به صرف ترجمان فیلم نامه از پیش موجود تقلیل می داد، در حالی که فیلم سازی، حادثه ای نامحدود در میزانسنی خلاقه است.» (۲)

تروفو برای مقابله با چهره های برخاسته از الگوی مقبول آن دوره سینمای فرانسه که از نظر او اصالتی نداشتند و چون «نگهبانان پیر دخمه سینما» می نمودند، نظیر: کلود اوتان لایرا، مارسل کارنه، رنه کلمان، (خالق فیلم «بازی-های ممنوع» / ۱۹۵۲)، هانری ژرژ کلوزو و (خالق آثاری همچون «مزد ترس» / ۱۹۵۳ و «شیطان صفتان» ۱۹۵۵) و برخی دیگر، چهره های دیگری

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۲- مقدمه ای بر نظریه فیلم، ص ۹۰.

نظیر ژان رنوار، ماکس افولس، روبر برسون، ژاک تاتی و ژان کوکتو را معرفی کرد و آنان را «مؤلفان معتبر» نامید. (۱)

مفهوم مؤلف آن گونه که تروفو در ابتدا مطرح می کرد، مورد قبول نشریه رقیب کایه دو سینما؛ یعنی پوزیتیف هم بود، هرچند این نشریه، گرایش های مارکسیستی و سوررئالیستی داشت. (۲)

به عبارتی، آنچه تروفو آن را «خط مشی مؤلفان» می نامید و به یاری گروهی از منتقدان کایه دو سینما تکامل یافت، کارگردان هایی بودند که خود، فیلم نامه-هایشان را می نوشتند یا بر نوشتن آنها نظارت داشتند. این کارگردان ها چون خود، داستان و دیالوگ های فیلم هایشان را می نوشتند، از نظر تروفو، کسانی بودند که به رؤیای «دوربین - قلم» (۳) الکساندر استروک تحقق بخشیده و به واقع، «مردان حقیقی سینما» بودند.

در این میان، علاوه بر کارگردان های فرانسوی نظیر کوکتو و برسون، به تعدادی از کارگردان های امریکایی همچون اورسن ولز، آلفرد هیچکاک، هاوارد هاکس، فریتس لانگ، جان فورد، آنتونی مان و نیکلاس ری نیز توجه می شد. این کارگردانان، همگی استادان میزانس بودند و در آثار خود صحنه های کاملی خلق کرده بودند. در این ارزیابی، کارگردان های دیگری نیز مانند اتو پره مینجر و راجر کرمن، نه به دلیل کیفیت آثارشان، بلکه به واسطه نشانه هایی از نظارت شخصی در فیلم هایشان مورد توجه بودند. (۴)

۱- نک: اندرو ساریس، مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ترجمه: رحیم قاسمیان، مجله فیلم، ش ۳۷، ص ۲۹.

۲- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۳- مقاله در نشریه اکران فرانسه در سال ۱۹۴۸ برای اولین بار منتشر شد.

۴- دیوید اُکوک، تاریخ جامع سینمای جهان، ترجمه: هوشنگ آزادی ور، ج ۲، ص ۱۸.

اولویت بی چون و چرایی که گروه کایه دو سینما به بزرگان سینمای مورد نظر خود می داد، به شکل گیری جنبه افراطی تر مؤلف گرایی انجامید. به این ترتیب، منتقدان جوان کایه دو سینما مدّعی شدند برخی کارگردان های بزرگ هالیوود توانسته اند بدون اینکه هیچ سهمی در نوشتن فیلم نامه هایشان داشته باشند، نگرش خود را درباره زندگی در فیلم هایشان بیان کنند. [\(۱\)](#) این جنبه افراطی نظریه مؤلف را در نقل قول آندرو ساریس از تروفو به راحتی می توان دید:

از نظر تروفو، بدترین اثر رنوار از بهترین فیلم دلانوا جذاب تر بود. این نمونه افراطی کارکرد خط مشی [مؤلف] در عمل بود که به منزله بیانیه تکان دهنده نقد بی رحمانه عمل می کرد. [\(۲\)](#)

اظهار نظر تروفو درباره رنوار فرانسوی بود، ولی با توجه به سیاست کایه دو سینما که مصاحبه با کارگردانان تحسین شده ای همچون هاوارد هاکس، وینسنت مینه لی، اورسن ولز و نیکلاس ری را پی می گرفت و نیز تعلق خاطر تروفو به کارگردانانی همچون هیچکاک، به سادگی می توان شیفتگی منتقدان خط مشی مؤلف را به برخی کارگردان های ویژه دریافت. چنین گرایشی به افراد خاص منجر به پرستش توتم وار شخصیت مؤلف می شد که آندره بازن از آن با عنوان «نوعی زیباشناسی مبتنی بر کیش شخصیت» نام می برد و خودش نیز ضرورت تعدیل در این گرایش را احساس می کرد. او در مقاله های خود به این جنبه از مؤلف گرایی می پرداخت که در بخش نظریه های آندره بازن آن را بیان خواهیم کرد.

۱- تاریخ سینما، ص ۵۴۹.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۲۸.

به طور کلی، مباحثی که بر محور تفکیک میان سینماگر (مؤلف) و فیلم ساز (صحنه پرداز یا متورانسن) (۱) در مقاله های تروفو و ژاک ریوت و به طور وسیع تر، کایه دو سینما شکل گرفت، خاستگاه نظریه های مربوط به نظریه مؤلف بود. اعتقاد مشترک آنها، خمیرمایه تفاوت این بحث ها و تمایز میان دو نوع شیوه کارگردانی بود. آنها از یک جهت، توانایی مؤلف را در ساختن فیلمی که به راستی، متعلق به خودش باشد؛ یعنی اصالت داشته باشد، تعیین می کردند و از جهت دیگر، ناتوانی صحنه پرداز (متورانسن) را در سرپوش گذاردن بر این واقعیت که فیلم او از جای دیگری مایه گرفته است، مایه تحقیرش قرار می دادند.

به عبارتی دیگر، تروفو، مؤلف را کسی می دانست که به جای ساختن صرف بر گردانی دقیق و باسلیقه، ولی بی روح از دست مایه اولیه، چیزی اصالتاً شخصی را با موضوع مورد نظرش عجین سازد. از این رو، علت حمله او به کارگردانان با سابقه سینمای فرانسه، برخوردار بودن آثارشان از کیفیت ادبی و نه حقیقتاً سینمایی است. پیامد این اعتقاد که سرانجام، همه کارگردان ها باید یا مؤلف یا صحنه پرداز باشند، به نوعی تبعیض انجامید که بر اساس آن، ناکامی-های مؤلفان حتی دل چسب تر از توفیق های صحنه پردازان می شد.

۲. دیدگاه آندره بازن

۲. دیدگاه آندره بازن (۲)

رابرت ابروین، بازن را این گونه معرفی می کند:

آندره بازن برای نسل فیلم بعد از جنگ جهانی دوم همان نقشی را دارد که آیزنشتاین برای نسل قبل از جنگ داشت... [وی] در مقام سردبیر نشریه

۱- metteurs en scene.

۲- Andre Bazin.

پرنفوذ کایه‌دو سینما، به تشویق و نشر آثار کسانی پرداخت که در اواخر سال‌های پنجاه به رهبران موج نو تبدیل شدند: فرانسوا تروفو، ژان لوک گدار، کلود شابرول و اریک رومر.^(۱)

نظریه‌های بازن درباره واقعیت و فیلم و دلایل ردّ مونتاژ و اکسپرسیونیسم، بحث‌های او در مورد واقع‌گرایی در آثار اورسن ولز و نئورئالیست‌های ایتالیایی و نظریه‌اش درباره کارگردان به عنوان مؤلف، او را به نظریه‌پردازی تبدیل کرده که امروزه نیز بحث‌های او مبنای بسیاری از مباحث نظری سینماست.

بازن یک سال پیش از مرگش، در مقاله‌ای با عنوان «خط‌مشی مؤلفان» (سال ۱۹۵۷)، گفته‌ها و ناگفته‌هایی را درباره نظریه مؤلف مطرح کرد که به تعبیری، منتقدان کایه‌دو سینما بیان کرده بودند، ولی در این مقاله، برخی هشدارها و آگاهی‌هایی را که برای نظریه مؤلف ضروری می‌دانست، بیان کرد. او نظریه مؤلف را این‌گونه خلاصه کرد:

نگره مؤلف؛ یعنی قدرت انتخاب مؤلفه‌ای شخصی در فرایند خلاقه هنری که همچون مرجع و معیاری عمل کند که از فیلمی به فیلم بعد، حضورش را حفظ کند و [این حضور] حتی روندی خاص را هم دنبال کند.^(۲)

او در پاسخ به افراطی‌گری برخی منتقدان کایه‌دو سینما، استدلال می‌کرد که نباید از این نظریه، «پروانه آزاد نقّادی» ساخته شود. به عبارتی، منتقدانی که از این نظریه استفاده می‌کردند، تمایل داشتند در قانون کلی مربوط به یک کارگردان ببینند که تمام آثار او به صورت فزاینده‌ای به سوی بهتر شدن پیش

۱- رابرت تی. ابروین، راهنمای نظریه و نقّادی فیلم برای تماشاگران، ترجمه: فؤاد نجف‌زاده، ص ۶۵.

۲- نک: مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص ۹۱.

می‌رود؛ چه این امر واقعیت داشته باشد یا نداشته باشد. در واقع، در چنین نقدی، منتقد از همان آغاز می‌پذیرد که فلان فیلم چون ساخته فلان مؤلف است، پس بی‌تردید، فیلم خوبی است. از این رو، نوعی زیباشناسی مبتنی بر کیش شخصیت از این نگره سر بلند می‌کند که می‌تواند به گونه‌ای سبب انحطاط نگره در نقد و در نظر نگرفتن انصاف در بررسی آثار سینماگران شود. باز در این باره می‌نویسد:

مایه تأسف است فیلمی که اصلاً شایستگی آن را ندارد، مورد تمجید قرار گیرد، ولی آنچه بیشتر مایه تأسف است، این است که فیلمی صرفاً به این دلیل مردود شمرده شود که کارگردانش تا آن فیلم خاص، هیچ اثر خوبی خلق نکرده است و اینجا همان خطر بزرگی که به آن اشاره کردم، نمود می‌کند. نمی‌توان منکر آن بود که سردمداران نگره مؤلف وقتی فرصت می‌یابند استعداد های جوان را کشف یا تشویق می‌کنند، ولی آنان معمولاً هر فیلمی را که مبنای پرمایه‌ای نداشته باشد، حقیر می‌شمارند، حال آنکه ممکن است چنین فیلمی گاه کاملاً شایسته ستایش باشد و گاه کاملاً نفرت‌انگیز. (۱)

در واقع، باز به نوعی تأکید می‌کند این امکان وجود دارد که کارگردانی که در شمار مؤلفان درجه یک (از نگاه منتقدان کایه دو سینما) به حساب نمی‌آید، برحسب تصادف، فیلم‌های ستایش‌برانگیزی بسازد. با این حال، عکس این قضیه نیز محتمل است که مؤلفی گران‌مایه و مورد توجه، باز برحسب تصادف، اثری در سطح پایین‌تر از آثار قبلی خود یا حتی غیر قابل قبول خلق کند. باز برای نمونه، به مایکل کورتیس و فیلمش، «کازابلانکا» (۱۹۴۲) اشاره می‌کند و درباره آن می‌گوید که «ممکن است کارگردانی میان‌مایه بی آنکه مؤلفی مقتدر باشد، بتواند لحظه‌ای تاریخی را ثبت کند»؛ (۲)

۱- آندره بازن، مقاله «خط‌مشی مؤلفان»، ترجمه: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، ش ۴۷، ص ۳۱.

۲- مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص ۹۵.

زیرا به نظر او، «فیلم‌های بزرگ ماحصل برخورد نامنتظره استعداد‌های بزرگ و لحظات مهم تاریخی‌اند.»^(۱) در واقع، اعتراض بازن به همکاران خودش در این نکته خلاصه می‌شود که مؤلفان، کارگردانان سقوط‌ناپذیر انگاشته نشوند؛ چون باید پذیرفت هنرمندان بزرگ نیز گاهی دستخوش دوران رکود یا از دست دادن توان خود بوده‌اند. پس نباید متعصبانه، چشم‌ها را بر روی واقعیت بست و تنها تخطئه‌گرانه نسبت به کارگردانان غیرمؤلف نگریست و مؤلفان را به اعلا-درجه ستایش کرد، حتی اگر فیلم بدی بسازند.

بازن به نمونه دیگری از موضع‌گیری‌های جانب‌دارانه طرف داران نگره مؤلف نیز اشاره می‌کند که در آن اظهار نظرها آمده بود فیلم «گزارش محرمانه آقای آرکادین» (۱۹۵۳) ششمین فیلم ساخته اورسن ولز از فیلم اول او یعنی «همشهری کین» (۱۹۴۱) مهم‌تر است؛ «زیرا آنان [حامیان نگره مؤلف] بخش بیشتری از شخصیت ولز را در این فیلم می‌بینند. به عبارت دیگر، آنان تنها چیزی را که از رابطه ساده (مؤلف + سوژه = اثر) می‌خواهند حفظ کنند، همان عامل مؤلف است و در کنار آن، عامل سوژه را هم به صفر تقلیل می‌دهند.»^(۲) آندره بازن می‌پذیرد که چون ششمین فیلم اورسن ولز در سال ۱۹۵۳ ساخته شده، به طور طبیعی، او نسبت به سال ۱۹۴۱ (سال تولید همشهری کین)، صاحب تجربه فزون‌تری از خود و هنرش بوده است. با این حال، نمی‌تواند این ادعا را بپذیرد که فیلم «گزارش محرمانه» (۱۹۵۳) لزوماً بهتر از «همشهری کین» است. در واقع، به نظر می‌رسد در بررسی نقادانه، بازن تأکید می‌کند که «مؤلف به علاوه سوژه» که اثر از آنها به وجود می‌آید، معادله مفیدی است و

۱- مقدمه‌ای بر نظریه فیلم، ص ۹۵.

۲- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۰.

می‌تواند ملاک نقد و ارزیابی قرار گیرد. در اینجا حذف سوژه به بهای ستایش مؤلف، کارایی این معادله را از بین می‌برد و در ضمن به شخصیت‌پرستی مؤلف دامن خواهد زد.

نکته دیگری که بازن در مقاله خود بیان می‌کند، عبارت است از اینکه «نگره مؤلف، عامل شخصیت را در خلاقیت هنری، استاندارد مراجعه می‌داند و در مرحله بعد معتقد است که این عامل در هر فیلم تکرار می‌شود و رشد می‌یابد.» (۱) او این گفته ژاک ریوت (۲) را نیز تحسین می‌کرد که گفته بود: «مؤلف کسی است که با ضمیر اول شخص مفرد سخن می‌گوید.» (۳) بازن در این زمینه تأکید می‌کند که «حداقل تا حدّ مشخصی، مؤلف، سوژه‌ای برای خود به حساب می‌آید؛ زیرا فیلم‌نامه هرچه می‌خواهد باشد، او [کارگردان مؤلف] همواره یک حدیث همیشگی را باز می‌گوید... او همواره یک روش برخورد دارد و داوری‌های اخلاقی او نسبت به کنش و شخصیت‌ها همیشه یکسان است.» (۴)

آندره بازن به وضعیتی متناقض‌نما هم اشاره می‌کند که طرف داران نگره مؤلف به گونه‌ای در آن گرفتار شدند. نظریه پردازان نگره مؤلف تا اندازه زیادی سینمای امریکا را می‌ستودند و کارگردانان مطرح در آن چرخه تولیدی را همچون بزرگان سینما تحسین می‌کردند. باید دانست خود بازن هم از آن قافله عقب نمانده بود. با وجود این، سینمای امریکا همان سینمای پرمحدودیت و با نظامی استودیویی بود که محدودیت‌های تولید، بیش از هر جای دیگری بر کارگردانان فشار می‌آورد. با این حال، «در اروپا تصور بر این

۱- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۱.

۲- از منتقدان کایه‌دو سینما بود که در مقاله‌های خود از نگره مؤلف حمایت می‌کرد.

۳- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۱.

۴- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۳۱.

بود که کارگردان از تضییقات تجاری هالیوود، آزاد است و همین «آزادی عمل» بود که به او مجال می داد تا به لقب مؤلف دست پیدا کند.»^(۱) این همان وضعیت متناقضی بود که بازن بر آن تأکید داشت و تعجب می کرد از اینکه منتقدان نگره مؤلف در سینمای امریکا به دنبال کارگردانها و نام آنها روان بودند، بی آنکه به تحسین چیزی پردازند که واقعاً در آن سینما تحسین برانگیز است.

آندره بازن درباره سینمای امریکا (هالیوود) معتقد بود «آنچه باعث می شود تا هالیوود، صاحب برترین سینمای جهان شناخته شود، صرفاً به خاطر کیفیت کارگردانان خاص نیست، بلکه طراوت و در مواردی خاص، تفوق یک سنت هم در آن نقش دارد. برتری هالیوود ضمناً جنبه منفی هم دارد. هالیوود آکنده از آن چیزی است که می توان بر آن، نبوغ سینمایی امریکا نام نهاد؛ چیزی که باید مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد... سینمای امریکا به روشی که به نحو خارق العاده ای شایسته است، توانسته جامعه امریکایی را درست همان طور که آن جامعه مایل بود، ببیند، به تصور بکشد. البته این خواست به هیچ وجه منفعلانه نبوده و... پویایی داشته و مثلاً با مشارکت در هر طریق ممکن در ساخت این جامعه نقش ایفا کرده است.»^(۲)

به عقیده بازن، سینمای امریکا حتی تناقض های آن جامعه را هم منعکس می کند. پس حقیقی ترین و واقع گرایانه ترین سینماهاست. بنابراین، می توان گفت بازن، تحسین نبوغ نظام فیلم سازی هالیوود و انعطاف پذیری آن هنگام رویارویی با عناصر جدید را در کنار ستایش از کارگردانان، امری می دانست

۱- اندرو تیودور، تئوری های سینما، ترجمه: رحیم قاسمیان، ص ۱۲۱.

۲- اندرو تیودور، تئوری های سینما، ترجمه: رحیم قاسمیان، ص ۱۲۱.

که حامیان نگره مؤلف از آن غافل مانده‌اند. در همین زمینه، او درباره فیلم «همشهری کین» می‌نویسد:

... نمی‌توان «همشهری کین» را تا حد زیادی محصول آر.ک.ئو (کمپانی تهیه‌کننده فیلم) ندانست. این فیلم بدون مشارکت تنی چند از استادکاران فوق‌العاده خوب و ابزار فنی بسیار ماهرانه آنان هرگز با کامیابی مواجه نمی‌شد. برای مثال، گرگ تولند (مدیر فیلم‌برداری) یکی از افرادی است که در موفقیت فیلم نقش بسزایی داشت. (۱)

به سادگی می‌توان درک کرد بازن در حالی که اورسن ولز را مؤلف می‌پنداشت، از جنبه‌ای دیگر، مسائل فنی و موقعیت هالیوود را نادیده نمی‌انگاشت.

در مجموع، بازن صورت‌بندی برای معیارهای نگره مؤلف را کار بسیار مشکلی ارزیابی می‌کرد و معتقد بود همکارانش در کایه‌دو سینما (در آن زمان) هنوز موفق نشده‌اند بخش مهمی از مبانی نظری نگره مؤلف را عرضه کنند. با وجود این، او علاوه بر اینکه نقش مؤلف را در سینما می‌پذیرفت، بر این نکته نیز تأکید می‌کرد که «مؤلف چه؟». به عبارتی، بازن اثری را نیز که مؤلف در آن نمود می‌یافت، با اهمیت می‌دانست و معتقد بود این شیوه برخورد (نگره مؤلف) جدا از ارزش‌های مباحثه‌ای آن، باید با دیگر شیوه‌های برخورد با پدیده‌های سینمایی که برای هر فیلم، کیفیات خاص آن را به عنوان اثر هنری قائل هستند، تکمیل شود. (۲)

بازن نظرهای اصلاحی خود را درباره این نگره بیان می‌کرد و در برخی موارد، انتقادهای جدی نیز به آن داشت. با این حال، منکر علاقه او به این شیوه انتقادی نمی‌توان شد. بازن فارغ از انتقادهایش، درباره ویژگی‌های نگره

۱- آندره بازن، مقاله «مؤلف بله، ولی مؤلف چه؟»، ترجمه: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، ش ۴۷، ص ۳۰.

۲- نک: مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۴۵.

مؤلف، گفت که «آن معیار ارزشی که نگره مؤلف ارائه می‌کند، مبنای ایدئولوژیک ندارد. نقطه آغاز آن دریافتی است که عمدتاً از سلیقه و احساس ترکیب شده [است]. این نگره می‌باید سهم و مشارکت هنرمند را ... کاملاً دورمانده از کیفیات سوژه یا فن مشخص بدارد، که این یعنی هنرمند و سبکی که بر او حاکم است. از نظر بازن، نگره مؤلف در این صورت با «نقد مبتنی بر زیبایی» هم‌سو می‌شود. به عبارت دیگر، وقتی پای نابغه‌ای در کار باشد، بهتر است که هر ضعف مفروضی در اثر آن نابغه، به زیبایی که هنوز درک نشده، تعبیر شود. ... این روش حتی در هنرهای نسبتاً فردگرایی همچون ادبیات نیز محدودیت‌های خاص خود را داراست» (۱).

اکنون دیدگاه بازن را درباره یکی از مؤلفان سینما می‌آوریم تا در عین آشنایی بیشتر با نظرش، درباره نمونه‌ای از بررسی مؤلف‌گرایی او نیز سخن بگوییم.

آندره بازن معتقد بود چارلی چاپلین (۱۸۸۹ – ۱۹۷۷)، کارگردان منحصر به فردی است؛ زیرا «او هم مؤلف بود؛ هم تهیه‌کننده. او موفق شده است هم سینما باشد و هم جزئی از تکامل تدریجی آن» (۲). بازن در مقاله‌های گوناگونی که درباره چاپلین نوشته، یکی از عناصر اساسی کار چاپلین را رابطه او با ماشین دانست. به باور بازن، «ناتوانی چارلی چاپلین برای کنش متقابل در برابر چیزها و ابزارها [چنانکه در فیلم «عصر جدید» (۱۹۳۶) می‌بینیم] حاکی از درماندگی وی برای پذیرفته شدن در دنیای ماشینی است» (۳). او در بیانی دیگر، درباره چاپلین چنین می‌گوید:

چاپلین پرتوافکنی مهربانی‌اش را بر خود و در خود متمرکز می‌کند که این

۱- مقاله «مؤلف بله، ولی مؤلف چه؟»، ص ۳۱.

۲- مقاله «خط مشی مؤلفان»، ص ۴۳.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

معنا را می‌رساند که بی‌رحمی نه تنها هرگز از دنیای وی حذف نخواهد شد، برعکس، در رابطه ضروری و دیالکتیکی با عشق است ... او آماده است همه چیز را دوست بدارد، اما جهان همیشه واکنش نشان نمی‌دهد. (۱)

«مسیو وردو» (۱۹۴۷) اثر دیگر چاپلین بود که منتقدان به شدت به آن حمله کرده بودند. بازن این فیلم را امتداد منطقی خط‌مشی اساسی چارلی دانست و از آن دفاع کرد. بازن اظهار داشت که چاپلین آدم‌کش در فیلم «مسیو وردو»، المثنی و برابر نهاد (۲) چارلی چاپلین است. «با دگرگون ساختن شخصیت، ناگهان کل جهان چاپلین وارونه می‌شود.» (۳) به نظر بازن، جامعه به ویژه با پلیس‌های خودش، در تمام فیلم‌های چاپلین، تلاش می‌کند او را بیرون کند. در این فیلم، چارلی دوباره تابع قانون است، ولی با این تفاوت که اینک او گناهکار است. چارلی هنوز هم مثل آثار قبلی‌اش، ما را وادار می‌کند که جامعه را گناهکار ببینیم؛ زیرا رفتار اجتماعی و سوداگری که او در نقش مسیو وردو تقلید می‌کند، در قلب جامعه تباه‌شده‌ای قرار دارد که او را محکوم می‌کند. (۴)

همچنین بازن در مورد فیلم دیگری از چاپلین به نام «روشنایی شهر» (۱۹۳۱) که درباره بازیگر سال خورده‌ای است و شکل زندگی‌نامه دارد، می‌گوید:

جدا کردن داستان کالورو [شخصیت فیلم که چاپلین نقش او را بازی می‌کند] از اسطوره چاپلین غیرممکن است ... [در این فیلم،] محرمانه‌ترین راز قلبی وی [چاپلین] که شاید در دوره‌ای طولانی، با بی‌خبری، با خود داشته، آشکار می‌شود؛ وحشت از شکستی که هرگز در واقعیت اتفاق نیفتاد. (۵)

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۲- antithesis.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۴- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۵- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

چاپلین این ترس را بدل و متضاد خود، یعنی سال خورده‌ای شکست خورده، عرضه می‌کند. به باور بازن، «کالورو، چاپلین و متضاد اوست. اولاً به نحوی انکارناپذیر، به خاطر همانندی چهره‌ها ... اما ثانیاً حقیقت در مورد چاپلین، متضاد با شکست کالوروست. در هنر و زندگی‌اش، چاپلین، کالورویی است که شهرت افسانه‌ای وی هرگز دچار تیرگی نشده است»^(۱).

به نظر بازن، ممکن است فیلم «روشنایی‌های شهر» اثری تقریباً تزکیه‌کننده بر چاپلین داشته است. در واقع، این اتفاق که او می‌توانست به یک کالورو تبدیل شده باشد، «چاپلین را به لرزه می‌اندازد و شب‌هایش را اشغال می‌کند. در غیر این صورت، چرا او باید دست به ساختن لایم لایت (روشنایی‌های شهر) زده باشد؟»^(۲)

این نکته را نباید فراموش کرد که اظهار نظرهای آندره بازن صرفاً محدود به دوره زمانی تولید آثاری همچون «عصر جدید»، «مسیو وردو» و «روشنایی‌های شهر» است؛ چون بازن در سال ۱۹۵۸ درگذشت و نتوانست دیگر آثار چاپلین را ببیند.

به طور کلی، با بررسی نظر بازن درباره چاپلین به روشنی می‌توان دریافت که او چگونه به دنبال ظهور ویژگی‌های شخصیت مؤلف در اثر او بود و چگونه با بررسی آثار متعدد این کارگردان، از تمایلات و خواسته‌های درونی او پرده برمی‌دارد و در یک کلام، آنچه را کارگردان به عنوان مؤلف «با فیلم می‌نویسد»، بیان می‌کند.

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۳.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۷۴.

۳. دیدگاه آندرو ساریس

۳. دیدگاه آندرو ساریس (۱)

آندرو ساریس، منتقد امریکایی را می‌توان مهم‌ترین سخن‌گوی نظریه مؤلف در امریکا دانست که با مقاله‌های خود در مجله‌های *Film Culture* و *Village Voice* و انتشار کتاب‌هایی درباره سینما مانند سینمای امریکایی، (۲) نقش مهمی در رشد نقد در سینما به‌ویژه ارتقای سطح نگره مؤلف دارد. ساریس در کتابش، «واژه مؤلف» را این‌گونه تحلیل می‌کند:

واژه "auteur" در زبان فرانسه معادل "author" [مؤلف] در زبان انگلیسی است و موقعی که هدف، ارجاع به یکی از شخصیت‌های ادبی باشد، باید دقیقاً معادل هم به کار گرفته شود (۳) ... وقتی تروفو از ژان ژیرودو (۴) سخن می‌گوید و از او به عنوان "auteur" یاد می‌کند، به هیچ نکته خاصی اشاره ندارد و "auteurs" معادل کافی و دقیق برای آن است، ولی وقتی تروفو به هیچکاک و هاوکس [به عنوان کارگردان مؤلف] لقب "auteurs" می‌دهد، کاملاً نظر دیگری دارد. در اینجا، دیگر "authors" نه معادلی کافی است و نه دقت لازم را برای برگرداندن به زبان انگلیسی داراست که آن هم عمدتاً از تعصب ادبی که در ذات نهادهای فرهنگی انگلیسی - امریکایی وجود دارد، ناشی می‌شود. (۵)

به عبارت دیگر، ساریس بر این نکته تأکید می‌کند که کارگردان مؤلف و عنوان مؤلفی که برای برخی کارگردان‌ها به کار می‌رود، با نویسندگان به مثابه مؤلف تفاوت اساسی دارد. در این وضعیت، مقصود طرف داران نگره مؤلف،

۱- Andrew Sarris

۲- The American Cinema

۳- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، صص ۲۸ و ۲۹.

۴- Jean Giraudoux، نویسنده فرانسوی (۱۸۸۲ - ۱۹۴۴).

۵- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۲۹.

از به کار بردن چنین واژه‌ای، روند خلاقانه تبدیل متون _ فیلم‌نامه _ به فیلم به دست چنین کارگردان‌هایی است که فیلم را به اثری شخصی مبدل می‌کنند.

ساریس نگره مؤلف را نظریه‌ای در باب تاریخ سینما می‌دانست. نظریه مؤلف برای او اصولاً شکل ابزاری را برای بررسی تاریخی داشت. در واقع، او معتقد بود چون نگاه منتقد مؤلف به فیلم، نگاهی کلی است، باید از چنان اطلاعات دایره‌المعارفی وسیعی از فیلم‌های سینمایی و دانش گسترده سینمایی بهره‌مند باشد تا بتواند در برخورد با فیلمی، با اطمینان بگوید فلان کارگردان یک تکنیک خاص را برای اولین بار به کار می‌برد. ساریس درباره منتقد مؤلف می‌گوید:

او به یک فیلم به عنوان یک کل نگاه می‌کند و به یک کارگردان به عنوان یک کل. اجزا هر اندازه هم به صورت انفرادی، سرگرم‌کننده باشد، باید به نحوی که واجد معناست، انجام یابد. (۱)

او معتقد بود منتقد می‌تواند درباره مفهوم و سبک در کار کارگردان صحبت کند، ولی برای تعیین اینکه فیلمی خوب یا بد است، باید بوطیقای در مورد هنر سینما پدید آورد که از فیلم «تولد یک ملت» اثر گریفیث آغاز کند.

به نظر او، نگره مؤلف می‌تواند یکی از چند شیوه گردآوری جزئیات فراوان درباره افکار اصلی سینمایی باشد. این نگرش ساریس به بحث مؤلف و منتقد مؤلف در ادامه مباحثش حتی به گونه‌ای دیگر نیز تجلی یافت، به گونه‌ای که او از شکستن انحصار یک اثر در کارنامه آثار یک کارگردان مؤلف سخن گفت و بر بررسی آن اثر در دنیای سینما تأکید کرد. به باور ساریس،

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۲.

«منتقدان باید هر فیلمی را نه تنها بر حسب آثار کارگردانش، بلکه در پیوند با تمامی فیلم‌ها در نظر بگیرند.»^(۱) ساریس برای تئوریک کردن نگره مؤلف تلاش بسیاری کرد. چنین نظریه‌هایی بر تکامل این نگره در روند آثار ساریس دلالت دارد که در ادامه بحث به برخی از آنها خواهیم پرداخت. می‌توان گفت ساریس نگره مؤلف را بیشتر، نوعی شیوه برخورد می‌دانست و معتقد بود «جدولی از ارزش‌هاست که تاریخ سینما را به زندگی‌نامه کارگردانان به قلم خود آنان مبدل می‌کند».^(۲)

ساریس به تفصیل به بحث کارگردان به مثابه مؤلف می‌پردازد که نقطه اتکای نگره مؤلف است. او در مقاله‌ای با عنوان «یادداشت‌هایی بر نگره مؤلف (۱۹۶۲)»^(۳) سه فرض اساسی برای نگره مؤلف بیان می‌کند که به شکل قابل توجهی در بحث‌هایش درباره نظریه مؤلف نمایان می‌شود.

اولین فرض عبارت است از مهارت و شایستگی فنی کارگردان که نشان دهنده قدرت او برای درک قابلیت‌های فیلم است. به عبارتی دیگر، صلاحیت تکنیکی یک کارگردان را معیاری برای ارزیابی فرض می‌کند و تأکید می‌کند اگر کارگردانی در این مقوله، توانایی کافی نداشته باشد، شایسته عنوان کارگردان بزرگ و لقب «ساکنان معبد خدایان» نیست که در کتاب خود به کارگردانان مؤلف از نگاه خودش داده است. ساریس فهرست کارگردانانی را که شایسته این عنوان می‌داند، این‌گونه برمی‌شمارد: چارلی چاپلین، رابرت فلاهرتی، جان فورد، دیوید وارک گریفیث، هاوارد هاوکس، آلفرد هیچکاک،

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۳.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۳- کیل پالین، مقاله «ضد نگره مؤلف»، ترجمه: رحیم قاسمیان، مجله فیلم، ش ۴۱ و ۴۳.

باستر کیتون، فریتس لانگ، ارنست لوبیچ، مورنائو، ماکس افولس، ژان رنوار و اورسن ولز.

دومین فرض عبارت است از شخصیت قابل تشخیص کارگردان که آن را به وسیله مجموعه‌ای از ویژگی‌های بصری و روایی که در فیلم‌های متوالی وی قابل مشاهده است، می‌توان دریافت کرد. ساریس در این باره می‌گوید:

در مجموعه‌ای از فیلم‌های یک کارگردان باید صفات ممیز و مکرر سبک وی که امضای وی است، به نمایش درآید. شیوه نگرش و حرکت در یک فیلم باید با شیوه تفکر و احساس کارگردان فیلم مناسبت داشته باشد. (۱)

به عبارت دیگر، ساریس معتقد است کارگردان‌های خوب حتماً و به شکلی پاک‌نشدنی، اثر نشانه‌های حضورشان را بر آثار خود مشخص می‌کنند. «کارگردان قوی شخصیت خود را بر فیلم حاکم می‌کند؛ کارگردان ضعیف اجازه می‌دهد تا شخصیت دیگران بی‌هیچ مانعی بر فیلم حاکم شود.» (۲) برای مثال، به هاوارد هاوکس می‌توان اشاره کرد که ساریس درباره او معتقد بود تکنیک هاوکس برابر با بُعدی از شخصیت اوست و از آن هنگامی که استفاده می‌کند، صرفه‌جویانه آن را انجام می‌دهد. او در این باره چنین گفته است:

هاوکس آگاهانه اغلب صحنه‌های خود را از سطح دید یک ناظر ایستاده فیلم برداری می‌کند. در نتیجه، حتی در مناظر او نیز محرمانگی بشری وجود دارد که کارگردان آن را با نماهای متظاهرانه جرثقیلی (۳) دچار آشفتگی

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۰.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۳- Crane shot.

نمی‌کند. هاوکس تا حد امکان در داخل یک کادر کار می‌کند و فقط وقتی کادر را برش می‌دهد که یک برداشت بلند یا یک حرکت تعقیبی (۱) پیچیده ممکن است توجه تماشاگر را از موضوعات پیش‌زمینه کنش منحرف کند. این نوع تکنیک، در نهایت، در خدمت بیان اعتقاد شخصی اوست که مقیاس اندازه‌گیری تمام چیزها، انسان است. (۲)

در اینجا باید به این نکته اشاره کرد که نگره مؤلف بر سینمایی مهر تأیید می‌زند که در آن، شخصیت کارگردان، بی‌هیچ تردیدی، حرف اول را خواهد زد. کارگردان، فرد مسلطی است که به نوعی نقطه کانونی بدل می‌شود که همه عوامل و عناصر فرایند فیلم‌سازی دور او گرد می‌آیند. البته این سخن هرگز به معنای انکار کردن سهم دیگران نیست، چنان که ساریس درباره نظریه مؤلف می‌گوید:

نگاه کردن به یک فیلم به عنوان تجلی بینش یک کارگردان، نسبت دادن کلّ خلاقیت به کارگردان نیست. [در واقع،] جست‌وجو برای یک مؤلف مهم بر روی پرده، مخدوش کردن نقش‌های نویسنده، بازیگر، آهنگ‌ساز، فیلم‌بردار و تدوین‌گر نیست. (۳)

به عبارتی دیگر، ساریس تأکید می‌کند که «نگره مؤلف، مبانی عقلانی خود را بر این واقعیت استوار می‌کند که سینما حتی در بهترین شرایط نمی‌تواند یک هنر کاملاً شخصی باشد. خلوص بیان شخصی اسطوره‌ای است که فقط در

۱- track.

۲- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۰.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۳.

کتاب‌های درسی حضور دارد.»^(۱) به این ترتیب، ساریس بحث «بازیگر مؤلف» را مطرح کرد که در نوع خود، در مسیر تکاملی نظریه مؤلف، جالب توجه بود.

به باور وی، «بازیگران، به ویژه بازیگران فیلم‌های کمدی، هر یک به درجه‌ای، مؤلفان خود هستند. می‌توان روی این نکته که لیو مک کاری، خنده‌دارترین فیلم برادران مارکس را تحت عنوان «سوپ اردک» (۱۹۳۳) کارگردانی کرده است، بحث کرد، ولی به سختی می‌توان اعتبار شخصیت پردازی شلوغ برادران مارکس را به او نسبت داد.»^(۲)

به هر حال، از نظر ساریس، شخصیت قابل تشخیص کارگردان و توانایی منتقد در تشخیص آن، معیاری برای ارزش‌گذاری است. به باور او نمی‌توان انکار کرد که کارگردان محدودیت‌های فراوانی پیش رو دارد که این مسئله در فضای خفقان‌آور نظام استودیویی هالیوود در دوران کلاسیک بیشتر به چشم می‌خورد. با وجود این، کارگردان مسلط و قوی حتی در آن نظام نیز توانسته بود سبک و تأثیر شخصی‌اش را بر آثار خود اعمال کند که از میان آنان، به جان فورد، هاوارد هاوکس و آلفرد هیچکاک اشاره می‌کند. به عبارتی، وی معتقد بود که «نگره مؤلف دقیقاً از آن رو به شخصیت کارگردان ارج می‌نهد که به محدودیت‌های قدرت بیان او [نیز] آگاه است.»^(۳)

سومین فرضی که ساریس مطرح می‌کند، عبارت است از معنای درونی^(۴) که از کشاکش میان شخصیت کارگردان و دست‌مایه او استنباط می‌شود. از آنجا که «کارگردان‌های برجسته با تصوّر شخصی در مورد دنیا، بر مسائل

۱- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۲- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۵۴.

۳- مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۳۲.

۴- interior meaning

تکنیکی خود برتری یافته‌اند، نام بردن از هر یک از آنها نمایاندن دنیایی قائم به ذات با قوانین و چشم‌اندازهای مخصوص به خود است.»^(۱) با این بیان، «معنای درونی» را شبیه فعالیت روحی می‌توان دانست که در آن، کارگردان برجسته علاوه بر اینکه شایستگی تکنیکی‌اش را به نمایش درمی‌آورد و فیلم‌های خود را با امضای خویش مَهر می‌زند، محتوایی درونی و حسی عرضه می‌کند که از تنش میان شخصیت خود با مصالح این فیلم‌ها شکل می‌گیرد. ما هنگام تماشای این فیلم‌ها می‌توانیم آنها را از لایه‌لایه در هم تنیده اجزا آشکار کنیم، در عین حال که خود فیلم نیز درصدد بیان آنهاست. به عبارت دیگر، هنگامی که آثار یک کارگردان را بررسی کنیم، آنها را خواهیم شناخت و همین نشانه‌ها ما را قادر می‌سازند عالمی را که فیلم فرا گرفته است و نیروی خلاقه‌ای که آن را خلق کرده و با فیلم عجین شده است، بشناسیم و به نوعی، آن را درک کنیم.^(۲)

برای آوردن شاهد مثال در فرض سوم، به گفته ساریس درباره اورسن ولز و شیوه بیانی او در آثارش می‌توان اشاره کرد که به گونه‌ای «معنای درونی» آثار ولز را بازیافت و آشکار می‌کند:

قطع نظر از «آمبرسون‌های باشکوه» (۱۹۴۲) ... همه فیلم‌های ولز درباره حضور برجسته هنرمند به عنوان خود _ زندگی‌نامه‌نویس^(۳) مطرح می‌شود. او چه هرست یا فالستاف، مکبث یا اتللو، کوین لان یا آرکادین (نام شخصیت‌های ولز در آثارش) نامیده شود، همواره و حداقل تا اندازه‌ای، خودش است. طعنه‌زن، گزاف‌گوی، احساساتی و فراتر از همه اینها، بسیار گستاخ. سینمای ولزی، سینمای سحر و شگفتی‌هاست و همه چیز آن به ویژه

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۱.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۰.

۳- autobiography

شخصیت اصلی او بزرگ‌تر از زندگی است. تضاد دراماتیک در یک فیلم ولز اغلب از تصادم دیالکتیکی میان اخلاق و جنون خودبزرگ‌پنداری ناشی می‌شود و ولز اغلب نقش تبه‌کار مبتلا به این جنون را بازی می‌کند، بی‌آنکه ندهای وجدان را آرام کند. (۱)

اندرو ساریس این سه فرض اساسی را در تبیین نگره مؤلف بنا نهاد و در تمام طول سیر اندیشه مؤلف، برای تکمیل و تهذیب آنها تلاش کرد. نمونه برخی از آن نظریه‌ها را بیان کردیم. ساریس نیز در مقدمه کتاب سینمای امریکا به تشریح نظریه‌های خود در این باره می‌پردازد. او در پایان همه مباحثش در مقدمه بیان می‌کند همچنان که همه کارگردانان، مؤلف نیستند و به واقع، بیشتر کارگردانان، بی‌نام و نشانند، الزاماً همه مؤلفان هم کارگردان نیستند. پیش‌تر گفتیم که او معتقد بود بازیگر نیز مقدار زیادی از زبان سینما را تشکیل می‌دهد و به ویژه بازیگران کمدی، هر یک به درجه‌ای، مؤلفان خود هستند. (۲) در واقع، ساریس موضع بعضی منتقدان کایه‌دو سینما و آنچه را طرف داران نگره مؤلف بدان به شدت پایبند بودند، نپذیرفت. ساریس در کنار دیگر نظریه‌هایش صریحاً بیان می‌کند که «بدترین فیلم یک کارگردان بزرگ ممکن است جذاب‌تر از بهترین فیلم یک کارگردان نسبتاً خوب تا متوسط باشد؛ جذاب‌تر، اما نه بهتر.» (۳) به عبارتی، او در عمل، پرستش شخصیت کارگردان را به هر بهایی، حتی اگر فیلم بدی بسازد، نفی می‌کند و اعتقاد دارد که کارگردان غیرمؤلف نیز ممکن است فیلم خوبی بسازد.

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۱.

۲- نک: مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، ص ۵۴.

۳- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۲۱.

۴. دیدگاه ریچارد کورلیس

۴. دیدگاه ریچارد کورلیس (۱)

کورلیس، منتقدی است که بحث و جدل‌های او با ساریس در دهه‌های شصت و هفتاد میلادی، نظریه‌های تازه‌ای را درباره مؤلف پدید آورد. او نظریه‌هایش را در مثلی دیالکتیکی عرضه کرد که در یک رأس آن، کارگردان در مقام مؤلف (تز/ برنهاد)، در رأس دیگر آن، فیلم‌نامه‌نویس در حکم مؤلف (آنتی تز/ برابرنهاد) و در رأس دیگر آن، مؤلف چندگانه (سنتر / هم‌نهاد) قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر، کورلیس که می‌کوشد مقام کارگردان را نادیده نگیرد، به اهمیت فیلم‌نامه‌نویس نیز توجه می‌کند و در نهایت، مجموعه عوامل فیلم را که همکاری خلاق با کارگردان و فیلم‌نامه‌نویس دارند، در کنار یکدیگر، در شکل‌گیری کار مشترکشان (فیلم) تحسین می‌کند. در واقع، روند انتقادی کورلیس در مقاله‌هایش، به افراط‌گرایی در تقدیس کارگردان به مثابه مؤلف و همچنین نگاه به فیلم‌نامه‌نویس در حکم مؤلف اشاره دارد که به پیدایش نظریه «مؤلف چندگانه» انجامید و این رویداد در سیر تکاملی نظریه مؤلف جالب توجه است.

کورلیس در بخش برنهاد (تز/ کارگردان در مقام مؤلف) با تعریض به ساریس بیان می‌کند که ساریس، اولین امریکایی نبود که موضوع «کارگردان در مقام مؤلف فیلم» را مطرح کرد، بلکه هالیوود هم در دوران سینمای صامت این نظریه را پذیرفته بود. دلیل خود را نیز پرداختن به این موضوع در کتاب‌هایی همچون ظهور سینمای امریکا (۲) و زنده‌ترین هنر (۳) می‌داند که در آنها

۱- Richard Kurlis.

۲- The rise of the American Cinema.

۳- The Livest Art نوشته آرتور نایت است و در ایران با عنوان تاریخ سینما به ترجمه نجف دریابندری منتشر شده است.

فصل‌هایی طولانی به جایگاه حرفه‌ای کارگردانان هالیوود اختصاص داده شده است. با این حال، ساریس را به عنوان فراخوان این نگره در دهه شصت می‌پذیرد که سبب آغاز بحث جدی حول این موضوع شد. (۱)

کورلیس اندیشه طرف داران نگره مؤلف را این گونه بیان می‌کند:

اندیشه مؤلف اصرار دارد که اثر هنری محصول آدمی است که به تنهایی کار می‌کند تا دیدگاه شخصی‌اش را بر مرم حساسیت وجودی‌اش حک کند. این اندیشه شاید آرمانی باشد، اما مطلق نیست و در هالیوود حتی عمومیت هم ندارد. (۲)

در ادامه، او هرچند کارگردان را مسئول نهایی فیلم می‌داند، جایگاه فیلم نامه‌نویس را نیز معتبر می‌شمارد. وی معتقد است کارگردان سه گونه برخورد را با فیلم‌نامه می‌تواند در پیش بگیرد:

کارگردان ... درست همان طور که رهبر ارکستر، مسئول اجرای سمفونی آهنگ‌ساز است، یا پیمان‌کار در قبال نقشه‌های معمار مسئولیت دارد، اما کارگردان باید نسبت به فیلم‌نامه هم احساس مسئولیت کند. وی می‌تواند سه کار با فیلم‌نامه انجام دهد: آن را ضایع کند؛ [به همان صورت] به تصویر بکشد یا بهترش کند. عینیت بخشیدن به فیلم‌نامه، حرفه کارگردان است، ولی فراتر رفتن از آن برایش افتخارآمیز می‌شود. (۳)

در واقع، کورلیس تفاوت کار فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان را محدودیت بیان اولی به دلیل محدود بودن واژه‌ها و موقعیت‌ها و قطعیت‌ناپذیری روند بصری در کار دومی می‌داند. به عبارتی، این قضیه به منتقد مؤلف فرصت و

۱- نک: ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۷.

۲- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۸.

۳- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۹.

قدرت مانور بیشتری اعطا می‌کند تا منتقد فیلم‌نامه‌نویس محور، در تحلیل آثار ایشان. کورلیس در این باره می‌گوید:

فیلم‌نامه‌نویس کلمات و موقعیت‌ها را پدیدار می‌کند، در حالی که کارگردان امکان پدیدار شدن اعمال را فراهم می‌آورد. بدین ترتیب، روند خلق فیلم‌نامه، بسیار بیشتر از تصویر، مقید به قالب و کمتر رازآمیز است؛ تصویری که به وسیله کارگردان، فیلم‌بردار، طراح صحنه و بازیگران خلق می‌شود. قطعیت‌ناپذیری روند بصری به نظریه‌پرداز مؤلف فرصت می‌دهد تا به رده بندی و حدود جزئیات مابعدالطبیعی پردازد. (۱)

کورلیس شخصیت کارگردان را نادیده نمی‌گیرد و او را نقطه مرکزی اجتماع شکل‌گیری یک فیلم می‌داند. وی تأکید می‌کند که کارگردان در بهترین حالت، تمام عوامل از قبیل قصه، بازیگران و دوربین را در مسیری صحیح ترکیب می‌کند و به نوعی، شخصیتش بر فیلم مستولی می‌شود. در ادامه، این نکته اساسی را می‌پرسد: منشأ استنباط مضمون، طرح داستانی، دیالوگ و شخصیت‌پردازی است و اساساً در فیلم‌نامه متجلی است و به فیلم‌نامه‌نویس تعلق دارد. پس چرا نگره‌پردازان مؤلف به نقد مضمون در آثار کارگردانان می‌پردازند؟ در واقع، چرا به حیظه شیوه بصری که فعالیت کارگردان در آنها چشم‌گیرتر است، علاقه ندارند و به حیظه مضمون می‌پردازند که محدوده‌ای تقریباً خارج از اختیار کارگردان است؟ (۲)

کورلیس در بخش برابر نهاد نظریه‌اش (آنتی تز/ فیلم‌نامه‌نویس در حکم مؤلف) دلایلی را برمی‌شمرد که کفه ترازوی تألیف را به سوی فیلم‌نامه‌نویس سنگین می‌کند و در واقع، بر حضور جدی او در فیلم صحه می‌گذارد. وی با نقل جمله‌ای از اورسن ولز این بخش را آغاز می‌کند:

۱- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۶۹.

۲- نک: ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۰.

به نظر من، فیلم‌نامه‌نویس باید حرف اول و آخر را در فیلم‌سازی بزند. بهترین وضعیتی که می‌توان جایگزین کرد، این است که فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان هم باشد، اما تأکید باید بر اولی باشد. (۱)

کورلیس تأکید می‌کند که همچون کارگردانان می‌توان لایه‌های متعددی از مؤلف بودن را در فیلم‌نامه نویسی بازشناخت:

کار فیلم‌نامه‌نویسان را هم مثل کارگردان باید و می‌توان با تحلیل کل آثارش قضاوت کرد. اگر فیلم‌نامه‌نویس در تعدادی از فیلم‌های محبوب کار کرده باشد و در این فیلم‌ها به تنهایی عنوان فیلم‌نامه‌نویس را داشته باشد، اگر بتوانیم سبکی مشترک را در فیلم‌هایی با کارگردانان و بازیگران متفاوت ببینیم، نوعی شخصیت مؤلف گونه نمودار خواهد شد. (۲)

کورلیس با بیان برخی مضمون‌ها در آثار فیلم‌نامه‌نویسان، تلاش برای دریافت چنین مضمون‌های مشترکی را در آثار آنها دور از دسترس نمی‌داند. وی با اشاره به «بدبینی خفیف در آثار بن هکت، آراستگی امریکایی مآبانه پرستن استورجس، جبر اقتصادی آبراهام پولانسکی، انسجام بی‌پایان جوزف. ال. منکیه ویچ» (۳) بیان می‌کند که «فیلم اساساً رسانه‌ای دراماتیک است و فیلم‌نامه‌نویسان، درام‌پردازان این رسانه‌اند.» (۴) در واقع، کورلیس معتقد است که افراط‌گرایی در نگره مؤلف کارگردان در مقام قادر مطلق، سبب کم‌رنگ شدن نقش دیگر عوامل به ویژه فیلم‌نامه‌نویس می‌شود. او در بیان نظریه‌هایش بر این نکته تأکید می‌کند که «آن [هاوارد] هاوکس یا [جرج] استیونسی که

- ۱- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۰.
- ۲- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۳.
- ۳- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۱.
- ۴- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۱.

فیلم نامه تمام فیلم‌هایشان را می‌نویسند، همچنین آنها را تهیه، فیلم‌برداری، بازی و تدوین می‌کند، وجود خارجی ندارد» (۱).

او به کارگردان‌های مؤلف اروپایی نیز اشاره می‌کند که فیلم‌نامه آثارشان را فیلم‌نامه‌نویسانی نوشته و خود آنها در فیلم‌نامه‌ها دخالتی نداشته‌اند:

منابع معتبر نشان می‌دهند که فیلم‌نامه «همه چیز رو به راه» (۱۹۷۲)، فیلم جدید گدار را ژان پیر گورن به تنهایی نوشت و لوئیس بونوئل به صورت مکتوب اقرار کرده است که حتی یک کلمه گفت‌وگو به فیلم‌نامه «جذائیت پنهان بورژوازی» (۱۹۷۲) نوشته ژان کلود کریر نیفزوده است. با وجود این، در عنوان‌بندی، نام بونوئل بالا-تراز کریر در مقام فیلم‌نامه‌نویس آمده است (۲).

کورلیس معتقد است هرچند فیلم‌نامه‌ای را دیگری نوشته باشد، ولی تفکر کارگردان محور یا همان فرد مسلط بر اوضاع، حتی اجازه نمی‌دهد نام فیلم‌نامه‌نویس در جای خودش به درستی بیان شود. این مسئله در هالیوود روشن است که نقش فیلم‌نامه‌نویسان را محدود جلوه می‌دهد. در اروپا نیز بسیار تأسف‌بارتر این است که کارگردان چه در نوشتن فیلم‌نامه، سهیم باشد و چه نباشد، نامش در عنوان‌بندی در قسمت فیلم‌نامه می‌آید. در واقع، هر آنچه فردی غیر از کارگردان درباره نوشتن فیلم‌نامه می‌گوید، از نگاه نگره پردازان مؤلف، واژه‌ای موهوم است که سبب نمی‌شود آنان از عقاید خود دست بردارند. از این جهت، کورلیس در قبال درجه‌بندی ساریس از کارگردانان در عنوان کردن لقب «ساکنان معبد خدایان» واکنش نشان می‌دهد. با این حال، خودش به گروه‌بندی فیلم‌نامه‌نویسان می‌پردازد تا

۱- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۱.

۲- ریچارد کورلیس، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ترجمه: علی عامری، فصل‌نامه فارابی، ش ۲۸، ص ۷۲.

فیلم نامه نویسانی که هویت هنری تشخیص‌پذیری داشته باشند، در جایگاهی چون اکروپلیس (۱) جای گیرند. (۲)

کورلیس در بخش هم‌نهاد (سنتر / مؤلف چندگانه) با توجه به مقدماتی که در دو بخش تز و آنتی‌تزی بیان می‌کند، درباره مؤلف به این نتیجه می‌رسد که با بررسی اثری (فیلم) مشترک، تلاش و فعالیت خلاقانه کارگردان، فیلم نامه نویس، طراح صحنه و بازیگران را می‌توان دید که همه در جهتی مشترک گام برمی‌دارند و آن، تهیه فیلمی مشترک است. به عبارت دیگر، وقتی تمام این مهارت‌ها به طور فردی یا جمعی پذیرفته شوند، شبکه‌ای از مهارت‌های هماهنگ به چشم می‌خورند که آنها را در حیطه نقد نباید نادیده گرفت. کورلیس معتقد بود شاید زیان ستودن بیش از اندازه کارگردان به عنوان یگانه مؤلف فیلم بیش از فایده‌اش باشد. او در این باره می‌گوید:

می‌شد این نظریه را با عطف توجه به فیلم‌نامه‌نویسان، فیلم‌برداران، طراحان صحنه و حتی بازیگران گمنام، در حکم مقدمه‌ای برای مطالعه گسترده و نظام‌یافته تاریخ سینمای امریکا تلقی کرد، اما این امکان از بین رفت و کارکرد فن‌سالاران همکار وی در حد رنگ، پرده نقاشی، کاسه میوه و صاحب هنرکده برای نقاش پایین آمد. (۳)

بنابراین، درمی‌یابیم کورلیس علاوه بر ارج نهادن به کارگردان؛ فیلم‌نامه‌نویس و بازیگر را نیز در شکل‌گیری یک فیلم دارای نقش اساسی می‌داند و مفهوم مؤلف چندگانه را پیشنهاد می‌کند؛ زیرا فیلم را به مثابه کلی

۱- دژی در مرتفع‌ترین نقطه آتن که جایگاه خدایان در یونان قدیم بود.

۲- نک: مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۷۳.

۳- مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۶۸.

در نظر می‌گیرد که نگاه‌های متنوعی در آن به نقطه وحدت و انسجام می‌رسند. وی در این زمینه می‌گوید:

حتی عظمت فیلم بسیار حساب‌شده‌ای مثل «روح» اثر هیچکاک (۱۹۶۰) تا حدّی مرهون بازی آنتونی پرکینز است که حداقل درک هیچکاک از شخصیت نورمن بیتس را گسترده‌تر کرده و شاید آن را فراتر هم برده باشد.^(۱)

او در مقاله‌اش فیلم‌هایی را ستایش می‌کند که «فیلم‌نامه‌نویسان و کارگردان‌هایشان همکاری خلاقیتی با بازیگران و فن‌سالاران‌شان دارند و کار مشترکشان به سمت ایجاد یک منظر متشکل پیش می‌رود.»^(۲) در واقع، کورلیس پیشنهاد می‌کند که منتقدان با باز کردن دایره بینش خود نسبت به آثار و فیلم‌ها، دیدی وسیع و گسترده نسبت به ترکیب سازندگان فیلم داشته باشند و درباره تمایزاتی همچون فیلم هنرمندانه و سرگرم‌کننده؛ منفرد و جمعی؛ خلاقانه و مفسّرانه، احتیاط بیشتری به خرج دهند. به بیانی دیگر، هرچند هنر در مقابل سرگرمی، تمایزی ارزشمند محسوب می‌شود، با این حال، آثار مطلقاً سرگرم‌کننده در بازبینی‌های بعدی، سطوح گسترده‌تری را نشان می‌دهند. از سوی دیگر، اگر بیننده از کشف اثر هنری لذت ببرد، آن اثر نمی‌تواند سرگرم‌کننده نباشد.

همچنین است تمایز هنر انفرادی در مقابل هنر گروهی که این تسلط فردی بیش از آنکه ارزشی داورانه باشد، نوعی مناسبت منتقدانه است که منتقدان به فراخور حال اندیشه‌ها و نگرش‌هایی همچون نگره مؤلف آن را در نظر می‌گیرند. در همین راستا تمایز میان هنرمند خلاق را در مقابل هنرمند

۱- مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۷۰.

۲- مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۷۵.

مفسّر می‌توان قرار داد. هنرمند خلاق، فردی تصور می‌شود که به صورت منفرد و خلاقانه، هنر را به وجود می‌آورد، ولی هنرمند مفسّر کسی است که با همکاری دیگران و به صورت گروهی فیلم می‌سازد. (۱) کورلیس معتقد است نگره مؤلف در عمل، هنر در مقابل سرگرمی، هنر انفرادی در مقابل هنر جمعی و هنرمند خلاق در مقابل هنرمند مفسّر را تقویت می‌کند، ولی پیشنهاد او در نقد فیلم بیانگر توجه به جنبه‌های دیگری همچون سرگرم‌کنندگی و هنر جمعی نیز هست. این نگرش در عمل، تحلیل و نقد فیلم در گستره وسیع‌تری را تحسین می‌کند.

۵. دیدگاه ویکتور اف. پرکینز

۵. دیدگاه ویکتور اف. پرکینز (۲)

پرکینز متولد سال ۱۹۳۶ از بنیان‌گذاران و اعضای هیئت دبیران مجله سینمایی مووی بود که مباحثی را درباره مؤلف و کارگردانی مؤلف مطرح کرد. پرکینز در بخش «کارگردانی و مؤلف بودن» در کتاب فیلم به عنوان فیلم به طور مفصل از شکل‌گیری فیلم و رابطه میان مردم، تهیه‌کننده، کارگردان و دیگر عوامل شکل‌گیری فیلم سخن می‌گوید. وی در تبیین شکل پیچیده فرایند فیلم‌سازی تلاش بسیاری می‌کند تا از بیان آنها نتایجی درباره استقلال نداشتن کارگردان و کارگردان به عنوان سازمان‌دهنده ارائه کند. از نظر او، یکی از وظایف کارگردان این است که خود را در جای تماشاگر بنشانند «و به این ترتیب، به بازیگران و تکنیسین‌ها تلقین کند که هر شخصیت و واقعه را به روشن‌ترین و متقاعدکننده‌ترین طرز ارائه

۱- مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم‌نامه‌نویس»، ص ۶۸.

۲- Victor F. Perkins.

دهند.»^(۱) به عبارتی، کارگردان به عنوان نماینده‌ای از طرف تماشاگران تصمیم می‌گیرد چه زمانی به دیدن چیزی نیاز داریم و چگونه و چه وقت و چطور می‌توان آن را ظریف‌تر و مؤثرتر از کار در آورد. پرکینز وظیفه دیگر کارگردان را هماهنگ کردن بین طراحان، بازیگران و تکنیسین‌ها می‌داند. در این صورت، «کارگردان توسط کنترل جزئیات می‌تواند مسئول اصلی تأثیر و کیفیت فیلم تمام شده باشد.»^(۲)

به عبارتی، کارگردان کسی است دارای تکنیک و مهارت حرفه‌ای که بازی بازیگران را در جای خود و در هر صحنه‌ای رهبری می‌کند و تصاویری منسجم و روان برای تدوین‌کننده آماده می‌سازد. در واقع، کارگردان، مسئول حفظ تعادل در یک فیلم است. او نقش‌های کارگردان را به عنوان «خلق‌کننده، سازنده، تفسیرکننده، سازمان‌دهنده، انتقال‌دهنده، تبلیغ‌کننده و تکنیسین» نمی‌کند، ولی می‌گوید کارگردان «هر کاری که انجام دهد و هر امتیازی که داشته باشد، موقعیت او تحت هر شرایط عادی باید موقعیت یک آدم استخدام شده باشد.»^(۳) به عبارتی، از آنجا که تولید فیلم، صنعتی چندمنظوره است و افراد بسیاری از تماشاگر، سرمایه‌گذار، کارگردان و تهیه‌کننده در آن دخیلند، فیلم‌ساز در این شرایط باید چیزی بسازد که سلیقه‌های غیر از خودش را ارضا کند و با این حال قابل قبول باشد. چنین تصویری، تصویری ترسناک از تشکیلات عظیم تجاری را به رخ می‌کشند، ولی پرکینز چنین اندیشه‌ای را تعدیل می‌کند؛ زیرا امکان دارد نظام تجاری نیز به نفع کارگردان کار کند که در بیشتر موارد هم

- ۱- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۴۱.
- ۲- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۱۶.
- ۳- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۱۶.

می کند. او به آثاری از کارگردانان معروفی همچون ریچارد بروکس، وینسنت مینه‌لی و رابرت آلدریچ اشاره می کند که با وجود شرایط محدودیت و فشار تهیه کننده و کمپانی‌ها آثار متفاوتی از آب درآمدند و در کارنامه آن کارگردانان به نوعی شکست محسوب می شوند. با این حال، می پذیرد با وجود همان شرایط، آثار چشمگیری نیز تولید شدند که آنها را نمی توان نادیده گرفت.

از نظر او، «آزادی عمل، یک نتیجه خوب را تضمین نمی کند و تولید صنعتی، یک نتیجه خوب را نفی نمی کند.»^(۱) جان هیوستون می گوید: «بعضی از بدترین فیلم‌هایی که ساخته‌ام، زمانی ساخته‌ام که آزادی عمل کاملی داشته‌ام.»^(۲) پرکینز در همین زمینه به گفته کنجی میزوگوچی اشاره می کند که گفته است: «سی سال است که فیلم می‌سازم. اگر به گذشته و کارهایی که در این مدت کرده‌ام، نگاه کنم، چیزی غیر از یک رشته سازش کاری با سرمایه داران، که امروزه ما آنان را تهیه کننده می‌نامیم، به منظور ساختن فیلمی که می‌توانست برای من لذت بخش باشد، نمی‌بینم. تنها آرزوی واقعی من این بوده است که بتوانم فیلمی را طبق سلیقه خاص خود بسازم، اما غالباً مجبور شده‌ام کاری را قبول کنم که از پیش می‌دانستم نمی‌تواند کمترین بخت موفقیت را عرضه کند و غیر از یک شکست مطلق، معنای دیگری برای من نخواهد داشت.»^(۳)

پرکینز در تحلیلی از آثار این کارگردان، او را فردی دارای سبک خاص خود می‌داند و می‌نویسد:

۱- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۳۲.

۲- ویکتور.اف. پرکینز، فیلم به عنوان فیلم، ترجمه: عبدالله تربیت، ص ۲۳۲.

۳- مجله کایه دو سینما، ش ۱۱۶، فوریه ۱۹۶۱، به نقل از: همان، ص ۲۳۰.

بهترین فیلم‌های میز و گوچی یک تداوم سبک را نشان می‌دهند که در آن، ترکیب بسیار فردی جسمانیت، ظرافت، تلخی و قدرت بسیار مشخص است. او توسط یک رشته آثار سفارشی توانست دنیایی تشکل یافته خلق کند که مکانی برای خوشی‌های زودگذر و اندوه پایدار است. در اینجا لحظات لطافت و آسودگی چنان ناگهانی وارد ماجرا می‌شوند که خود نیز دست کمی از خشونت ندارند. [به هر حال] نظام می‌تواند مسئول بعضی از شکست‌ها و ناکامی‌های کارگردان باشد، اما برای درک یا شناخت موفقیت‌های او به ما کمک نمی‌کند. (۱)

به عبارتی، ما می‌توانیم بدون اینکه حتی بدانیم یک فیلم چگونه ساخته شده است، به داوری آن پردازیم؛ زیرا ما در سینما با یک محصول سروکار داریم، نه با یک نظام تولیدی. با این حال، باید توجه داشت که تشخیص دادن تأثیر عوامل مختلف در شکل‌گیری فیلم هم کار مشکلی است. مثلاً نمی‌توانیم به راحتی بگوییم که فیلم بردار تا چه اندازه در کار خود موفق عمل کرده و فیلم چقدر مدیون تلاش کارگردان یا حتی عوامل دیگر بوده است یا اینکه با اطمینان بگوییم کارگردان تا چه اندازه تدوین را هنگام فیلم برداری پیش‌بینی کرده بود و مسائلی از این دست. به عبارتی تنها اطلاعات خارجی (خارج از فیلم) می‌توانند برای ما چنین روندی را توضیح دهند که آنها نیز غالباً قابل اعتماد نیستند. در واقع، «هدف‌ها و فرایندهای خلاقانه، نامرئی هستند. حداکثر می‌توانیم آنها را حدس بزنیم یا اطلاعات خارجی غالباً مشکوک درباره آنها کسب کنیم.» (۲) به همین دلیل، «اگر شخص، ناظر برنامه‌ریزی و ساختن یک فیلم نباشد، غیرممکن است

۱- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۳۰.

۲- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۳۲.

دقیقاً بدانند که چه کسی در مورد هر کدام از فکرها یا تأثیرات فیلم تمام شده نقش داشته است» (۱).

بنابراین، از نظر پرکینز، تولید فیلم، محصول کاری گروهی است، نه ذهنی منفرد؛ چیزی که از آن با عنوان «شخصیت مرکب» (۲) نیز یاد می‌کند. در واقع، پرکینز معتقد است یک فیلم نمی‌تواند به طور کامل، تنها مخلوق یک شخص باشد. او در این باره، به فیلم «لایم لایت» (۱۹۵۲) چاپلین اشاره می‌کند که فقط کار چاپلین و کیفیت‌هایی نیست که همه به دلیل حضور مسلط چاپلین پدید آمده‌اند، بلکه در اثر دیگر بازیگران هم هست. بررسی کامل «لایم لایت» نمی‌تواند سهم کلر بلوم، باستر کیتون و تأثیر مشخص شخصیت‌ها و بازی‌های آنان را - گرچه در کل جای گرفته باشد - نادیده بگیرد. چاپلین هر قدر زیاد و هر قدر خوب از آنها برای منظور خاص خود استفاده کرده باشد، آنها سهم‌هایی فردی باقی می‌مانند که در تعیین تأثیر نهایی نقش دارند. (۳) نمونه دیگر، ویتوریو دسیکا (۱۹۰۲ - ۱۹۷۴)، کارگردان فیلم‌های «دزد دو چرخه» (۱۹۴۸) و «اومبرتو» (۱۹۵۲) است که باید سهم فیلم‌نامه‌نویسی همچون چزاره زاواتینی را محفوظ بداریم که نویسنده فیلم‌نامه این دو فیلم بود و تأثیر قابل ملاحظه‌ای هم روی سینمای پس از جنگ ایتالیا داشت.

پرکینز با بیان این نکته‌ها انکار نمی‌کند که فیلم‌نامه‌ای می‌تواند چنان با استحکام و با انسجام طراحی شده باشد که کارگردان برای بیان معناهای مورد

۱- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۳۲.

۲- composite.

۳- فیلم به عنوان فیلم، صص ۲۱۳ و ۲۱۴.

نظر نویسنده، فقط باید به تأثیرات تعیین شده دست یابد و آنها را هماهنگ کند. (۱) بنابراین، از جنبه‌ای، نظر پرکینز با اندیشه‌های ریچارد کورلیس همگام می‌شود.

به طور کلی، می‌توان گفت از آنجا که پرکینز معتقد به تولید فیلم به عنوان ثمره یک کار گروهی است، نگره مؤلف _ کارگردان به عنوان تنها خالق اثر را نمی‌پذیرد. به باور او، «فیلم‌ها، اگر هم ممکن باشد، به ندرت می‌توانند بیان یگانه یک روح خلّاق باشند که چنین برای قلب و فکر نگره‌پرداز رسمی عزیز است.» (۲) از آنجا که وی برای کارگردان ویژگی‌های خاصی قائل است که به برخی از آنها اشاره کردیم، نمی‌تواند نگره مؤلف را در معنای سنتی خود بپذیرد. از نظر او، «مقام کارگردان، آفرینش تام نیست، بلکه کنترل کافی است.» (۳)

پرکینز برای خلاقیت کارگردان نیز جایی باز می‌کند از این طریق که چون کارگردان مسئول هماهنگی ترکیب تولید فیلم است، هر صحنه‌ای که می‌سازد، باید اول خود او را متقاعد کند و هر آنچه اجازه بروز به آن بدهد، مورد تأیید اوست. به نظر وی، «شناخت این موضوع اهمیت دارد که کارگردان همان قدر که با ابداع و ابتکار خود فیلم را کنترل می‌کند، همان قدر هم با چیزهایی که اجازه می‌دهد، این کار را می‌کند. او باید تصمیم بگیرد که آیا پیشنهادها و خواست‌های همکاران خود را بپذیرد. خود این تصمیم، مثبت و خلاق است. نتیجه کار به همان اندازه جزئیاتی که خود کارگردان ارائه می‌دهد، به او تعلق دارد.» (۴) به هر حال، آنچه پرکینز

۱- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۵۰.

۲- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۱۶.

۳- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۴۹.

۴- فیلم به عنوان فیلم، ص ۲۴۵.

درباره کارگردانی در مقام مؤلف بیان کرده، به جنبه‌های متفاوتی از اندیشه مؤلف نظر انداخته است.

۶. دیدگاه پیترو وولن

۶. دیدگاه پیترو وولن (۱)

پیترو وولن، نظریه پرداز نامدار بریتانیایی، فیلم ساز و نویسنده آثاری همچون فیلم «مسافر» اثر میکل آنجلو آنتونیونی، از دیگر کسانی است که در بحث نظریه مؤلف، صاحب نظریه است. وولن معتقد است نگره مؤلف هرگز با فکر طرح ریزی شده قبلی، در یک بیانیه یا اعلامیه جمعی طرح و بسط داده نشد و در نتیجه، این امکان را ایجاد کرد که آن را در سطوح گسترده تفسیر کنند. با وجود این، اشاره می کند که این نگره به طور ضمنی، به یک عمل کشف رمز اشاره دارد و مؤلفان را در جایی برملا می کند که پیش تر هیچ کدامشان دیده نشده بودند. (۲)

وولن اشاره می کند که منتقدان مؤلف به دلیل پراکندگی اولیه در سال‌های ابتدایی شکل گیری آن، به صورت دو مکتب مهم درآمدند؛ «منتقدانی که تأکیدشان روی برملا کردن یک هسته مرکزی از معناها و موتیف‌های تماتیک (۳) بود و منتقدانی که سبک و صحنه پردازی (۴) را مؤکد می ساختند ... کار مؤلف بُعدی معناشناختی دارد و صرفاً صوری نیست. کار صحنه پرداز (۵) از سوی دیگر، از حیثه اجرا، از حیثه تغییر شکل دادن یک متن از پیش موجود _ یک فیلم نامه، کتاب یا نمایش نامه _ به صورت مجموعه پیچیده و ویژه‌ای از

۱- Peter Wollen.

۲- نک: پیترو وولن، نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه: ناصر زراعتی، ص ۷۷.

۳- thematic motifs.

۴- miseen scene.

۵- metteurs en scene.

رمزها و شیوه‌های ارتباط سینمایی فراتر نمی‌رود ... معنای فیلم‌های یک مؤلف به وجهی مؤخر بر تجربه (۱) معناشناسی و نه از دید سبک یا نحوه بیان، از پیش (۲) وجود دارد». (۳)

هرچند وولن معتقد است که این تفاوت‌گذاری میان کارگردانان همیشه دقیق نیست و مسئله بحث انگیزی است که بتوان کارگردانی را مؤلف یا صحنه‌پرداز شناخت. به همین دلیل، نگرش‌های افراطی همچون مک مائونیس (۴) سر بر آوردند. با این حال، از نظر وولن، نگره مؤلف چون کاملاً اساسی است، برخلاف همه تعبیر و تفسیرهای بیش از اندازه افراط‌آمیز و به دور از واقعیت منتقدان از فیلم‌ها پایدار ماند. پتر وولن به گونه‌ای رویکرد ساختاری از نگاه جفری ناول اسمیت (۵) را می‌پذیرد که چنین بیان کرده است:

یکی از نتایج اساسی نگره مؤلف، بدان گونه که پرورده شده، کشف این نکته است که ویژگی‌های تصریح‌کننده کار یک مؤلف لزوماً آن ویژگی‌هایی نیستند که واضح‌تر از چیزهای دیگر فرا چشم می‌آیند. بدین ترتیب، غرض از نقد بدل می‌شود به آشکار ساختن یک هسته مرکزی از نقش‌مایه‌های اساسی و اغلب پوشیده در پس تعارض‌های ظاهری موضوع و پرداخت. انگاره‌ای که از این نقش‌مایه‌ها پدید می‌آید ... همان چیزی است که به کار یک مؤلف، ساختار (۶) ویژه‌اش را می‌بخشد؛ هم از درون تشریحش می‌کند و

۱- a posteriori

۲- a priori

۳- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۷۹.

۴- Mac Mahonism. مک مائون، سینمایی در پاریس که عمدتاً فیلم‌هایی از لوزی، فریتس لانگ، پره مینجر و... را که محبوب دسته‌ای از منتقدان افراطی فرانسوی بودند و تمایل داشتند ارزش صحنه‌پرداز را بیشتر از مؤلف بدانند، نمایش می‌داد. بنابراین آن دسته از فیلم‌ها که در این گروه جای می‌گرفتند، پسوند ism را یدک می‌کشیدند.

۵- Geoffery nowell - smith

۶- structure

هم یک مجموعه کار را از دیگری باز می‌شناسد. (۱)

به عبارتی، باید گفت پیتروولن در مورد نظریه مؤلف، الگویی ساختارگرایانه را اعمال می‌کند که از بررسی‌های انسان‌شناسانه و تحقیقات لوی اشتروس ناشی شده است. وولن مفهوم اسطوره را به خاطر ویژگی‌های اساسی‌اش که در اثر تحلیل، به تناقض‌های اساسی یا مقوله‌های تقابل‌های دوگانه تجزیه می‌شود، بررسی و چنین مفاهیمی را که متأثر از اندیشه‌های ساختارگراست، در آثار کارگردانان مطرحی همچون جان فورد و هاوارد هاوکس تحلیل کرده است.

وولن در رویکردی ساختاری در تشریح آثار هاوکس و فورد، برای شرح و بیان یک هسته مرکزی از نقش‌مایه‌های مکرر شده تلاش می‌کند که با شیوه‌هایی که برای بررسی فرهنگ قومی و اساطیر پرورش یافته است، قرابت‌های آشکاری دارد. او معتقد است هاوکس با تبدیل ژانرها به دو دسته اساسی نمایش پرماجرا و کم‌دی دیوانه‌وار به سبکی خاص دست یافته است. در واقع، این دو دسته آثار بیانگر دیدهای متضاد در قبال دنیا و قطب‌های مثبت و منفی بینش هاوکسی است. وولن در این باره می‌نویسد:

برای قهرمانان فیلم‌های این کارگردان، وقتی قهرمان را به مثابه یک فرد در نظر بگیریم، مرگ، حدّ مطلق است که نمی‌توان به مرحله‌ای فراتر از آن دست یافت. مرگ زندگی‌ای را که پیش از آن می‌آید، بی‌معنا و نامعقول می‌سازد ... هاوکس، ارزش‌های متعالی را در ورای فرد، در هم‌بستگی با دیگران جست‌وجو می‌کند، اما برخلاف فورد، او به قهرمانانش هیچ‌گونه بُعد تاریخی، هیچ‌گونه سرنوشتی در قبال حوادث زمان، نمی‌بخشد. (۲)

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۸۱.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۸۲ و ۸۳.

وولن در جای دیگر به مضمون مرد در برابر زن نیز اشاره می‌کند:

گذشته از فشار پنهانی مردم بیرون (بیرون از دسته افراد)، نیرویی علنی هم هست که تهدید می‌کند: زن! مرد، شکار زن است. زن‌ها به گروه مردانه پذیرفته می‌شوند، اما تنها پس از بی‌قراری‌های بسیار و نامزدبازی تشریفاتی طولانی، بر مبنای تعارف کردن، روشن کردن و ردوبدل کردن سیگار که در خلال این کار نشان می‌دهند شایسته ورودند. از دید هاوکس، هم‌تراز مردها، دست‌کم در درون گروه، خود مردها هستند. مرد باید در تلاش حفظ تسلط خویش باشد. این نکته نیز درخور تجربه است که در نمایش‌های پرماجرا وقتی در بسیاری از کمدهای هاوکس، هیچ‌گونه زندگی زناشویی وجود ندارد ... هاوکس اجتماع تماماً مردانه را در حد یک غایت می‌بیند، پیداست که این دید خیلی واپس‌گراست. (۱)

وولن، تقابل و به نوعی، برابر نهاد قهرمانان هاوکسی را در کمدهای دیوانه‌وار جست‌وجو می‌کند. در واقع، او معتقد است قهرمانان پرجرئت و خطرکننده هاوکس، به صورت بی‌رحمانه‌ای در کمدهای از پیشروی باز داشته می‌شوند. «دو مایه اصلی، دو قلمرو تنش» در این فیلم‌ها وجود دارد که یکی «مایه بازگشت به دوران کودکی و خوی کودکانه است. در [فیلم] «مسخره‌بازی» (۲) (۱۹۵۲) یا بازگشت به وحشی‌گری که شاهدش آن صحنه تکراری در «مسخره‌بازی» و «باج برای آزادی رئیس سرخ» (۳) است. در این صحنه، بچه‌هایی که به هم رنگ پاشیده‌اند، خیال دارند پوست سر آدم بزرگ را بکنند ... و دومین مایه اصلی کمدهای، مایه وارونه شدن موقعیت جنسی و وارونه شدن نقش است. نمایش‌های پرماجرا، نمایشگر چیرگی جنس مذکر بر

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۸۸ و ۸۹.

۲- Monkey Business.

۳- The Ransom of Red Chief.

طبیعت، زن، حیوان و خوی کودکانه است؛ حال آنکه کمدی‌ها، نمایشگر تحقیر جنس مذکر و بازگشت او به دوران کودکی است. قهرمانان به صورت قربانی‌هایی درمی‌آیند» (۱).

وولن در نهایت اظهار می‌دارد که جهان و دنیایی که هاوکس در سینما می‌سازد، سرشار از تعقید و تشخیص روشن‌فکرانه نیست و آنچه با عنوان تمایلات مضمونی مشابه، نقش مایه‌ها و رویدادهای ضمنی تکرارشونده مشابه، سبک دیداری و ضرب‌آهنگ مشابه می‌یابد، تصادف محض نیست و ریشه در معنا دارد. او همان‌طور که یک رشته تقابل نظام‌یافته را در تضاد میان نمایش‌های پرماجرا و کمدی‌های دیوانه‌وار آثار هاوکس بررسی می‌کند، اعتقاد دارد در مورد کارگردانان دیگر، نظام تقابلی بسیار پیچیده‌تر است و به جای وجود دو لایه گسترده از فیلم‌ها، یک رشته کامل از نمودهای گوناگون متغیرشونده وجود دارد. در این موارد، نیاز به تحلیل نقش‌های خود شخصیت‌های اول داریم، نه به سادگی دنیایی که در آن دست به عمل می‌زنند» (۲).

وولن در این زمینه به بررسی آثار جان فورد می‌پردازد که از نظر وی، مسائل پیچیده‌تری برای تحلیل ساختارگرایانه در آنها مطرح می‌شوند. وولن در عین حال که فورد را همچون هاوکس، درگیر مسئله کنش‌های قهرمانانه می‌داند، او را کارگردانی می‌شمارد که «فرد را درون جامعه و درون تاریخ، به ویژه تاریخ امریکا، جای می‌دهد و در آنجا موقعیت او را تعیین می‌کند. فورد ارزش‌های متعالی را در مسئولیت تاریخی امریکا به مثابه یک ملت می‌یابد؛

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۸۹ و ۹۰.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۹۱ و ۹۲.

آوردن تمدن به سرزمینی وحشی و تبدیل بیابان به کشتزار. در عین حال، فورد همچنین نفس این ارزش‌ها را تردیدناپذیر می‌پندارد» (۱).

به نظر وولن «قهرمان‌های فیلم‌های فورد همگی درون دنیای بازشناختی فورد که زیر سلطه زیرمجموعه‌ای از تقابلهاست، دست به عمل می‌زنند، اما مکان‌های آنها در دنیا بسیار متفاوت است ... مرتبط‌ترین تقابل‌ها، کشتزار است در مقابل بیابان؛ خیش در مقابل شمشیر؛ متوطن در مقابل بیابان‌گرد؛ اروپایی در مقابل سرخ‌پوست؛ متمدن در مقابل بدوی؛ کتاب در مقابل تفنگ؛ متأهل در مقابل مجرد و شرق در مقابل غرب» (۲). در واقع، وولن، زندگی سینمایی فورد را بر اساس همین تعارض‌های دوتایی و مشابهت‌ها تحلیل می‌کند و در ضمن، کار او را غنی‌تر از کار هاوکس می‌داند (۳).

با اعمال ساختارگرایی، فرایندی از کشف رمز و انکشاف پیش روی ما قرار می‌گیرد. در واقع، منتقد با ساختاری از تقابل‌ها و تعارض‌ها روبه‌رو می‌شود که با تحلیل آنها اثر، معنا می‌یابد. وولن، مؤلف را سازمان‌دهنده‌ای ناهشیار می‌داند که حضورش برای تحقق همه عناصر فیلم مؤثر است (۴) او همچنین فیلم را ارتباط نمی‌داند و میان متن و اجرا، تفاوت قائل است. چنین مباحثی که قاعدتاً متأثر از اندیشه ساختارگرایی اوست، به شدت، نوع درک نقادانه وی را با نظریه‌های قبلی چه درباره نگره مؤلف و چه درباره تفسیر متن در تقابل قرار می‌دهد. از نظر وولن، «فیلم یک ارتباط نیست، بلکه مصنوعی است که به طریقی معین به طور ناآگاهانه ساخته شده است. بدین

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۸۲.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۹۲ و ۹۳.

۳- نک: نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۰۲.

۴- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۲.

ترتیب، منتقدان برای کشف ساختارها و الگوهای گوناگونی که به صورت اجزای لاینفک متن درآمده است، باید متن را درک کنند»^(۱).

وولن درباره متن و اجرا به نمونه‌هایی از شیوه نقاشی دوران رنسانس و گذشته اشاره می‌کند که در آن، دو جنبه طراحی و اجرا وجود داشت. در طول زمان، نقاشان کوشیدند خود را از طراح رهایی بخشند. همچنین به دو جنبه تصنیف و اجرای موسیقی اشاره می‌کند و به بحث سینما ارجاع می‌دهد که متن (فیلم‌نامه) و اجرا (سطوح بازیگری، فیلم‌برداری، تدوین) دو جنبه آن هستند که کارگردان می‌تواند هم پیوندی میان طرح و اجرا را پدید آورد و هم می‌تواند هر دو را در اختیار داشته باشد یا در هر دو سهم باشد.

وولن در این باره می‌نویسد:

آنچه نگره مؤلف بیان می‌کند، این است که کارگردان به سادگی، در خدمت اجرایی از یک متن از پیش موجود نیست. او تنها یک صحنه‌پرداز نیست و لزومی هم ندارد که باشد ... حادثه‌ها و صحنه‌های فیلم‌نامه اقتباس نشده یا داستان بلند می‌توانند به مثابه واسطه عمل کنند. آنها عامل‌هایی‌اند که به ذهن (آگاه یا ناآگاه) مؤلف رخنه می‌کنند و در آنجا در قبال نقش‌مایه‌ها و مایه‌های ویژه کار او واکنش نشان می‌دهند. کارگردان، خود را تابع مؤلف دیگری نمی‌کند. دست‌مایه اولیه فیلمش فقط یک بهانه محسوب می‌شود؛ بهانه‌ای که واسطه‌ها و صحنه‌هایی پدید می‌آورد که با دل‌مشغولی‌های خودش تلفیق می‌شوند و کاری از بنیاد نو می‌آفرینند. از این روی، فرایند آشکار اجرا؛ یعنی نحوه کار با یک موضوع، آفرینش نهان یک متن به تمامی نو _ آفرینش کارگردان در حد مؤلف _ را در خود پوشیده می‌دارد.^(۲)

۱- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۲.

۲- نشانه‌ها و معنا در سینما، صص ۱۱۲ و ۱۱۳.

وولن امکان ارزش‌یابی اجراها را فقط در حدّ اجرا، یعنی بدون در نظر گرفتن رابطه‌شان با متن نیز نادیده نمی‌گیرد، بلکه معتقد است صحنه‌پردازان بزرگ همچون وینسنت مینه‌لی یا استنلی دانن را نباید صرفاً بدین دلیل که مؤلف نیستند، بی‌قدر پنداشت. او در ضمن تصریح می‌کند تردیدی نیست که بزرگ‌ترین فیلم‌ها فقط فیلم‌های مؤلف نیستند و در این زمینه به فیلم‌هایی همچون «قاعده بازی» (۱۹۳۹) و «سانشودایو» (۱۹۵۴) اشاره می‌کند. (۱)

وولن درباره متن و تفسیر آن به ویژگی‌های درک نقّادانه در عصر حاضر نیز می‌پردازد که بیان‌گر نگاه او به اثر هنری است و در نتیجه، در اندیشه تحلیلی‌اش درباره سینما به ویژه مؤلف اثر می‌گذارد. به نظر او، «در گذشته، اثر هنری ساختمانی میان تماشاگر و معنا تصور می‌شد؛ بدین ترتیب منتقد به تحلیل اثر می‌پرداخت تا حقیقتی را که با اثر پوشانده شده بود، به دست آورد. در نتیجه، اثر، وسیله‌ای برای رسیدن به یک نتیجه _ یک حقیقت مفروض _ در خارج از خود اثر بود. عصر جدید فاقد چنین اعتمادی به «حقیقت» است.» (۲) در واقع، آنچه از نظر وولن، حقیقت است، ساختارهایی است که باید تشخیص داده شود.

وولن همچون بسیاری از منتقدان عصر حاضر، اعتقاد دارد اثر هنری نیازمند اشاره به چیزی غیر از خودش نیست که البته این نظریه‌ها به صورت آشکاری با ساختارگرایی پیوند دارد. در این میان، از نگاه پیتر وولن، نقش خواننده یا تماشاگر نیز به عنوان دریافت‌کننده، مصرف‌کننده یا داور خارج از اثر نیست. بنا بر نظر او، تماشاگر در نزدیک‌ترین رابطه با اثر هنری قرار گرفته

۱- نک: نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۱۳.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۳.

است. (۱) «یک متن، یک شیء مادی است که معنای آن نه به وسیله رمزی در خارج از آن، به شکل مکانیکی و نه به شکل ارگانیکی به عنوان یک کل نمادین، بلکه در استفهام رمز خود اثر تعیین می گردد.» (۲) به عبارت دیگر، منتقد به جای استفاده از اثر به عنوان گذرگاهی برای رسیدن به یک حقیقت خارجی باید به تبیین رموز شکل گرفته در درون اثر پردازد. این امر، تماشاگر و منتقد را وادار می کند در جریان درک رمزها و شیوه تفسیر از خود پرسش کند و در نتیجه، فضای آگاهی خود را در خود متن به مخاطره اندازد.

وولن با تأکید بر چنین مباحثی درباره متن، تأویل و تفسیر آن، روش مواجهه با اثر، کشف ساختاری اثر هنری را که در پیوند با افکار ساختارگرایانه خویش است، شیوه نگاه نقادانه خود قرار می دهد. به همین دلیل، خصوصیات خاصی را به نگره مؤلف اعطا می کند. از آن جمله به تقارن، تناقض و مفاهیم اساسی می توان اشاره کرد که از رئوس مباحث انسان‌شناسانه ساختارگراست و در آثار فیلم‌سازان مؤلف قابل تحلیل و بررسی است. با این حال، وولن نیز نگره مؤلف را نگره‌ای کافی و کامل نمی داند و آن را از پرورش دادن آن، پژوهش و تشریح کار شمار زیادی از کارگردانان که به شکلی ناقص درک شده‌اند، بی‌نیاز نمی داند. او اعتقاد دارد نه تنها مؤلف با مؤلف دیگر باید قیاس شود، بلکه مؤلفان سینمایی باید با مؤلفان دیگر هنرها قیاس شوند؛ برای نمونه، هاوکس با فاکتر. (۳)

۱- نک: راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۳.

۲- راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، ص ۱۷۳.

۳- نک: نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۱۱۵.

۷. دیدگاه رابین وود

۷. دیدگاه رابین وود (۱)

رابین وود، منتقدی انگلیسی است که با کتاب‌های مشهوری درباره فیلم‌های آلفرد هیچکاک و کتابی درباره هاوارد هاوکس و کتابی دیگر درباره میکال آنجلو آنتونیونی شناخته می‌شود. مباحثه‌های او با پیتر وولن درباره ساختارگرایی و تحلیل ساختارگرایانه فیلم‌های هاوکس نیز از شهرت خاصی برخوردارند. معمولاً رابین وود را منتقدی هوادار نگره مؤلف می‌دانند، در حالی که دیدگاه‌های او درباره سینمای مؤلف پیچیده است؛ نه ردّ مطلق است و نه قبول مطلق. آنچه درباره وود مهم و قابل تأمل است، تحول ایدئولوژیک اوست که نظریه‌های او را به دو پاره تقسیم می‌کند. (۲)

رابین وود بنا به گفته خود در تلاطم میان اندیشه‌های بورژوازی و لیبرال اومانستی و همچنین مارکسیستی که انسان‌گرایی را نمی‌تواند فراموش کند، گرفتار است. او دیدگاه و نگرش‌هایش را در دهه هشتاد، متفاوت از اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایش در زمان چاپ کتاب اولش (دهه ۶۰) می‌داند و به طور طبیعی، نوع رویکرد انتقادی‌اش نیز تا حدودی متفاوت خواهد بود. او در این باره می‌گوید:

نویسنده کتاب فیلم‌های هیچکاک یکسره در زمینه هرگونه درکی از ایدئولوژی معصوم بود. او همه چیز را از کانال تنگ ایدئولوژی بورژوازی می‌دید که پیش‌فرض‌هایش در قالب اصطلاحاتی چون «حقیقت»، «واقعیت»، «موقعیت انسانی»، «طبیعت انسان» و «درک متعارف»، حالت طبیعی به خود می‌گرفتند. او از فمینیسم هم به طور کلی بی‌خبر بود: موقعیت‌های نسبی زنان و مردان در فرهنگ ما را طبیعی و «فرض مسئله» تلقی می‌کرد، به مثابه

۱- Robin Wood.

۲- نک: اومانیسم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲.

واقعیات زندگی. (۱)

رایین وود نگره مؤلف را در کتاب اولش؛ فیلم‌های چکاوک با عنوان شکل ناپذیرفتنی و خام نگره مؤلف یاد کرده است که در آن، «وظیفه منتقد، کشف آثار بزرگ و توجیه اهمیت آنهاست. مؤلف به این ترتیب همچون میانجی هنرمند و عموم مردم که کم‌سوادتر و ناآگاه‌تر هستند، عمل می‌کند. آثار بزرگ هنری را هنرمندان بزرگ می‌آفرینند؛ جالب بودن _ میزان موفقیت یا ناکامی _ هر اثری همواره از هنرمندی که آن را آفریده است، ناشی می‌شود؛ و جوهی از اثر که نمی‌توان گفت کار شخصی هنرمند هستند، باید همچون چیزهایی بی‌اهمیت یا موانع ناشی از بداقبالی و مزاحم، طرد شوند، آنها ذاتاً خودبسند و مستقل هستند.» (۲)

رایین وود در جهت گیری بعدی‌اش، رویکرد دیگری به بحث مؤلف دارد. با این حال، با تأکید بر نقش مؤثر کارگردان، حضور جنبه‌های دیگر فرهنگی و ایدئولوژیکی را نیز از نظر دور نمی‌دارد. برای نمونه، درباره هیچکاک می‌نویسد:

البته هیچکاک پیوسته به عنوان نقطه ارجاع اصلی کتاب باقی می‌ماند (این فیلم‌ها فقط به او تعلق ندارند. آنها متعلق به سینمای تجاری، با قراردادها، توانمندی‌ها و محدودیت‌های آن و با سیستم‌های گوناگونش؛ سیستم رادیویی، ستاره‌سازی، ژانر) هم هستند (اعم از بریتانیایی یا امریکایی). بالا-خره، این فیلم‌ها به فرهنگ ما، با نهادهایش، ایدئولوژی‌اش و برخوردها و کشاکش‌های درونی‌اش تعلق دارند. (۳)

۱- اومانيسم در نقد فيلم، ترجمه: روبرت صافاريان، صص ۲۰۶ و ۲۰۷.

۲- اومانيسم در نقد فيلم، ترجمه: روبرت صافاريان، ص ۲۰۴.

۳- اومانيسم در نقد فيلم، ترجمه: روبرت صافاريان، ص ۲۰۹.

در واقع، رابین وود در رویکرد متأخرش اعتقاد استوار دارد که فیلم نیز مانند همه محصولات هنری، معلول مجموعه‌ای از شرایط فرهنگی پیچیده است. با این حال، رویکرد مؤلف گرا را نیز رویکردی غالب می‌داند. (۱) این نگاه جدید رابین وود درباره نگره مؤلف در مقاله «فلاش‌بک» هویداست که در آن به بررسی فیلم «تعقیب» (۱۹۶۶) اثر آرتور پن پرداخته است. او در این مقاله تلاش می‌کند نقش عظیم الگوهای فرهنگی را در شکل‌گیری این فیلم نشان دهد. وود در این زمینه می‌نویسد:

اشاره او [آرتور پن] به اینکه «تعقیب»، یک فیلم هالیوودی است، نه فیلمی از آرتور پن، آشکارا به قصد تحقیر به زبان آمده است. من فکر می‌کنم «تعقیب» بسیار بیش از آنکه مورد نظر پن بوده، حرف دارد. آن لایه‌های معنایی که پن ظاهراً از وجود آنها در فیلم بی‌خبر است، به نحو پیچیده‌ای به جایگاه فیلم در سیر تکامل ژانرها و دگرگونی ایدئولوژیکی که این سیر تکاملی اعمال می‌کند، وابسته هستند و با آن تعیین می‌شوند. (۲)

وود در همین مقاله، نکته‌ای دیگر از نوع رویکردش به نگره مؤلف را باز می‌گوید. او تولید اثر هنری را عملی آگاهانه و نیت‌مند می‌داند و البته بحث نیت یک نفر یا چند نفر را نیز نادیده نمی‌گیرد. با وجود این، از کارگردان فیلم‌های هالیوودی برخلاف نگره مؤلف معمول «که جذابیت بالقوه یک فیلم را به امضای مؤلف آن تقلیل می‌داد» و باقی، «مداخله» و «سناریوی بغرنجی» بود که به تحمیل پروژه‌های نامناسب یا مقاصد تجاری فاسد تهیه‌کننده‌ها نسبت داده می‌شد، به عنوان «مداخله‌کننده» یاد می‌کند و «او را بیشتر کاتالیزور می‌داند تا خالق اثر». (۳)

۱- نک: اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۱۰.

۲- اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳.

۳- اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، صص ۱۹ و ۲۰.

رایین وود از جهت دیگر، با دیدگاه‌هایی نیز که نقش مؤلف را هیچ می‌انگارند، مخالف است. او در دورانی که بحث‌های زیادی درباره «مرگ نویسنده» شایع بود، با این گفته رولان بارت که «نویسنده نمی‌نویسد، بلکه نوشته می‌شود»، مخالفت کرد و آن را به نوعی، جبرگرایی و نادیده گرفتن هنر و هنرمند دانست. وی در این باره می‌نویسد:

نظر بارت در واقع صرفاً واریاسیون (هر چند واریاسیون رنگ و رو رفته و غیراخلاقی) در کی از مؤلف است که معمولاً با زیاده‌روی‌های رمانتیکسم در پیوند است؛ این درک که نیرویی بر مؤلف چیره می‌شود... اگر ما نمی‌توانیم بنویسیم و تنها می‌توانیم نوشته شویم؛ اگر هر گونه احساس کنترل، تعریف خویشتن، مسئولیت و تعهد شخصی که احیاناً داریم، وهمی است؛ پس دیگر چرا به خودمان زحمت بدهیم و کاری بکنیم؟ من مشتاقم که تمدن ما و نژاد بشر، در یک جنگ هسته‌ای نابود نشدند. آیا این اشتیاق به محصول «ایدئولوژی» قابل تقلیل است؟ (کدام ایدئولوژی) (۱)

رایین وود در پایان مقدمه کتابش؛ دیداری دوباره با هیچکاک با تأکید بر این نکته که مؤلف گراست، شماری از گزاره‌های مورد نظرش را مطرح می‌کند که در ادامه به آنها می‌پردازیم. وی درباره نیت‌های مؤلف اعتقاد دارد که در جای خود مهم هستند، ولی از آنها نباید انتظار داشت که همه چیز را درباره فیلم توضیح دهد. برای همین می‌نویسد:

افزایش اثر هنری یا مصنوعات دیگر در سطوح معینی یک کنش نیت‌مند است. هیچکاک عموماً می‌دانست _ تکرار می‌کنم، در سطوح معینی _ چرا می‌خواهد دوربین خود را فلان جا بگذارند؛ چرا می‌خواهد آن را حرکت دهند؛ چرا می‌خواهد برش بزنند و... با این سطح کاملاً آگاهانه و نیت‌مند نمی‌توان همه چیز را در فیلم توضیح داد یا سطح ژرف‌تر و مهم‌تر معنا را

دریافت؛ اما من نمی‌توانم بگویم که پرداختن به آن بی‌مورد است. (۱)

رایین وود در ادامه به روان‌شناسی شخصی نویسنده می‌پردازد و با تأکید بر این نکته که ما همه محصول فرهنگمان هستیم، هرچند باز هر یک از ما منحصر به فرد؛ با تفسیری که در آن، تمامی فیلم صرفاً با ارجاع به واقعیت‌های زندگی شخصی مؤلف توضیح داده می‌شود، مخالفت می‌کند و معتقد است از چنین اطلاعاتی می‌توان صحیح استفاده کرد، نه اینکه به تمامی، مرجع تفسیر یک فیلم شوند. به باور او، «داده‌های زندگی‌نامه‌ای می‌توانند قرائتی را که از تحلیل دقیق خود به فیلم به دست آمده است، تأیید یا تحکیم کنند. در نتیجه، می‌توان گفت این استفاده، جزئی و تصادفی است و هرگز ضروری نیست. حاصل آن تنها لذتی است که از تأیید حاصل می‌شود». (۲)

وود در قسمتی دیگر به الگوهای روایی و قراردادهای ژانری نیز اشاره می‌کند. او با تأکید بر اینکه هیچ هنرمندی از صفر شروع نمی‌کند و چیزی به نام شروع مطلقاً نو نداریم و همچنین هیچ لوح سفید نانوشته‌ای وجود خارجی ندارد، (۳) معتقد است این الگوها و قراردادها را نمی‌توان در تفسیر و تحلیل فیلم نادیده گرفت. او در این زمینه می‌نویسد:

هرگونه هنر قابل توجه از برگیری و تغییر شکل‌ها، ساختارها و قراردادهای از پیش موجود توسط هنرمند برمی‌خیزد. این شکل‌ها هم مانند خود هنرمند به شکل ایدئولوژیک معین می‌شوند، هرچند باز، نه به شیوه‌ای ساده، مطلق و منحصر به فرد، این شکل‌ها هم مانند خود افراد، مقاومت، برخورد و تناقض را به نمایش می‌گذارند. (۴)

۱- اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۴.

۲- اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۵.

۳- نک: اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۹.

۴- اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۳۹.

در پایان، رایین وود تأکید می‌کند که تلاش برای حذف مؤلف، به نوعی، تلاش برای حذف هنر است و به طور طبیعی، بدون هنرمند، هنری هم باقی نخواهد ماند. وی می‌نویسد:

انهدام مؤلف جزء ضروری و اصلی عملیات گسترده‌تری است که همانا انهدام هنر است. بدون هنرمند، هنری وجود نخواهد داشت، بلکه تنها پیکربندی‌های گوناگونی از دال‌ها خواهیم داشت که به انتظار ساختارشکنی نشسته‌اند.^(۱)

در چند جمله، به صورت خلاصه می‌توان بیان کرد که هرچند رایین وود تغییرهای بنیادینی در مواضع ایدئولوژیکش داشت، همان مواضع متأخرش نیز او را به ارزش‌های آثار و فیلم‌ها بیشتر آگاه ساخت و وی توانست به تفسیر روشن‌تری دست یابد. وی رویکرد مؤلف‌گرا را باز رویکردی غالب می‌داند. با این حال، تلقی خودش را از اینکه فیلم‌ها، محصول عواملی متعدد همچون، مؤلف، قراردادهای ژانر، شرایط تولید استودیویی، فضای اجتماعی و سیاسی غالب هستند، بیان می‌کند و حضور آنها را نادیده نمی‌گیرد. رایین وود در حالی که نیت مؤلف را مهم می‌داند، استفاده از اطلاعات زندگی‌نامه‌ای مؤلف را نیز در سطح تأیید دیدگاه‌های برآمده از بررسی خود فیلم، مجاز می‌شمرد.

۱- اومانیسیم در نقد فیلم، ترجمه: روبرت صافاریان، ص ۲۴۲.

فصل دوم: نقد نقد

اشاره

فصل دوم: نقد نقد

سید حمید مشکات

مؤلف فیلم

مؤلف فیلم

یکی از مباحث مطرح در حوزه فیلم این است که فیلم به عنوان یک اثر هنری را چه کسی به وجود می آورد و به تعبیری، مؤلف آن کیست؟ نویسنده یک رمان به وجود آورنده آن یا نقاش یک تابلوی نقاشی صاحب آن اثر است. در فیلم چه کسی خالق آن محسوب می شود؟ آیا فیلم نامه نویس، خالق فیلم است یا کارگردان یا هر دو با دیگر عوامل فیلم؟

در آغاز پیدایش مباحث نقد مؤلف (یا نظریه مؤلف)، موضوع مؤلف فیلم به معنای به وجود آورنده آن از بحث نقد مؤلف تفکیک نمی شد و بحث ها در یکدیگر تداخل داشت. (۱) این تداخل را در مطالب کورلیس و پرکینز می توان دید. کورلیس آنجا که بحث کارگردان در مقام مؤلف فیلم را به دوران سینمای صامت می رساند و به کتاب هایی مانند سینمای امریکا و تاریخ سینمای نایت استناد می کند، سخنش در واقع، از موضوع نقد مؤلف، جداست.

۱- دیوید بوردول و کریستین تامسون، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، ص ۴۲.

بخشی از بحث های کورلیس حول این موضوع دور می زند که اساساً فیلم محصول چه کسی است؛ کارگردان که تمام عوامل فیلم از قبیل قصه، بازیگران و دوربین را در مسیری صحیح ترکیب می کند یا فیلم نامه نویس که مضمون را در طرح داستانی، دیالوگ و شخصیت پردازی و در کلیت فیلم نامه ریخته است؟ همچنان که او توضیح می دهد، انتخاب هر یک از اینها می تواند در بحث نقد مؤلف هم اثر بگذارد. برای مثال، اگر مضمون در فیلم نامه شکل بگیرد، دیگر استناد دیدگاه و تفکر در فیلم ها به کارگردان (کارگردان مؤلف) چه معنایی می تواند داشته باشد؟ در این صورت، نظریه مؤلف در ردیابی مؤلفه های مضمونی فیلم های کارگردان مؤلف به بی راهه رفته است.

پرکینز در بحث های خود، وظیفه کارگردان را هماهنگ کردن طراحان، بازیگران و تکنیسین ها می داند و می گوید کارگردان، مسئول اصلی فیلم است. در هر صورت، یافتن اشتراک ها و تفاوت های هنر فیلم با دیگر هنرها، ما را در روشن کردن این مطلب که به وجود آورنده یک فیلم چه کسی است، کمک می کند. در هنرهای فردی، تعیین خالق اثر کار آسانی است. خالق یک تابلوی نقاشی نقاش آن است. اما در هنرهای جمعی مانند موسیقی که در آن، مجموعه ای از هنرمندان از قبیل موسیقی دان، نوازنده یا نوازندگان و خواننده یا خوانندگان (در صورتی که موسیقی، آواز داشته باشد) و رهبر ارکستر شرکت دارند، تعیین خالق اثر مشکل است.

در هنرهای ترکیبی مثل فیلم که در آن، مجموعه ای از هنرها مانند موسیقی، معماری، فیلم برداری، ادبیات و گاه حتی نقاشی حضور دارند، (۱) یافتن اینکه اثر در واقع از چه کسی سر زده و تعیین یک نفر به عنوان به

۱- البته این هنرها با حضور در هنر فیلم ماهیتی متفاوت پیدا می کنند.

وجود آورنده آن، دشوارتر و قابل مناقشه تر است. در فیلم به طور خاص، جمع زیادی حضور دارند که کار بسیاری از آنان، نه صرفاً جنبه فنی، بلکه جنبه هنری نیز دارد؛ از طراح صحنه گرفته تا فیلم بردار، نورپرداز، بازیگر، چهره پرداز، صداگذار، موسیقی دان، تدوین گر، فیلم نامه نویس و کارگردان.

این بحث را با توجه به خلق جهان اثر می توان بررسی کرد؛ اینکه جهان فیلم در کجا و به دست چه کسی یا کسانی خلق می شود؟ یافتن پاسخ این پرسش می تواند در بررسی مؤلفه های معنایی و محتوایی به منتقد کمک کند و در تفسیر معنای فیلم مرجع را مشخص سازد: فیلم نامه نویس یا کارگردان یا هر دو یا این دو به علاوه دیگر عوامل فیلم. یافتن پاسخ این پرسش در ارزش گذاری فیلم نیز اثر می گذارد و حیظه هایی را می گشاید: ضعف یا قوت فیلم را باید در کجا جست و جو کرد؛ داستان (فیلم نامه) یا کارگردان یا بازی یا موسیقی یا تدوین؟ به عبارت دیگر، عامل و مسبب این ضعف یا قوت چه کسی یا کسانی هستند؟

در اینجا باید موضوع «متن» و «اجرا» را مطرح کرد. آیا جهان فیلم در متن (فیلم نامه) تحقق می یابد یا هنگام اجرا (فیلم) و اساساً اجرا تا چه اندازه امکان و عرصه ای برای خلاقیت می دهد، به گونه ای که فاصله اجرا را از متن به اندازه ای بکند که حتی متن را بدون اجرا به مصنوعی غیر هنری تنزل دهد؟ در موسیقی، (۱) فاصله متن تا اجرا زیاد نیست. متن موسیقی را که آهنگ ساز و موسیقی دان نوشته است، گروهی اجرا می کند. تفاوت اجراها در اینجا می تواند در تعداد نوازندگان و سازبندی یا در نهایت ریتم صورت گیرد.

۱- موسیقی سازی در اینجا منظور است.

با این حال، عناصر اصلی و هویت بخش تشکیل دهنده موسیقی مانند ملودی، هارمونی یا کنترپوان همچنان محفوظ می ماند. به این ترتیب، خالق یک اثر موسیقی، کسی است که آن را نوشته است و می تواند اجراهای متعددی داشته باشد.

این مطلب در تئاتر و فیلم چگونه است؟ در فیلم، آنچه در متنی که فیلم نامه نویس می نویسد، وجود دارد، داستان به علاوه برش داستانی (در حد صحنه) و گاه اشاره هایی کوتاه به بعضی ویژگی های صحنه یا بازیگری یا فیلم برداری یا تدوین است. در فیلم نامه، ایده و مضمون، شخصیت ها و گفت و گوها، رویدادها، زمان و مکان وجود دارد.

بنابراین، در فیلم همانند تئاتر، به نظر می رسد که متن، قدرت دارد. هنگامی که فیلم نامه به کارگردان سپرده شد، او باید فکری را که در فیلم نامه است و ساختاری را که فیلم نامه دارد، با تکنیک ها و امکانات بیانی فیلم اجرا کند. در واقع، فیلم نامه نویس، داستان را با توجه به همین امکانات بیانی نوشته است که تقسیم و برش داستان بر اساس صحنه، یکی از مصداق های این امر است. در رمان، برش های داستانی و خط سیر داستان به گونه ای دیگر است، ولی مسیر داستان و صحنه بندی در فیلم نامه بر اساس امکانات و محدودیت های فیلم است. همچنین بر خلاف رمان که می تواند شخصیت های بی شمار داشته باشد، شخصیت ها در فیلم نامه، به طور معمول، محدود هستند. از آنجا که فیلم بر خلاف ادبیات داستانی، با مقوله ای به نام عینیت (ابژکتیویته) سر و کار دارد، در بیان معانی و مضمون ها، با ویژگی های خاص یا محدودیت هایی روبه روست. این امکانات و محدودیت ها در فیلم نامه در نظر گرفته می شود و به این ترتیب فیلم نامه نویس جهان فیلم را از پیش در

نظر دارد. آنچه گفتیم، مؤلفه‌هایی هستند که در نمایش نامه نیز در نظر گرفته می‌شوند. با این حال، اجرا و به تصویر درآوردن (البته به همراه ضبط صدا، صداگذاری و موسیقی) فیلم نامه، ویژگی‌های خاص خود را می‌طلبند که در دیگر هنرهای جمعی از جمله تئاتر وجود ندارد.

اولین ویژگی، میزانشن بندی در فیلم است که در فیلم امکان خلاقیت بیشتری را می‌دهد و اساساً می‌تواند و گاه باید فراتر از فیلم نامه برود. فیلم نامه در این باره دارای اجمال است. لوکیشن‌ها و دکور و احیاناً ماکت یا تلفیقی از این دو، بازیگری و نورپردازی در فیلم نامه به طور معمول به تفصیل ذکر نمی‌شوند. امکان استفاده از صحنه‌های متعدد و متنوع (چه واقعی و چه ساختگی)، بازیگری متفاوت با تئاتر و نورپردازی‌های متنوع و غنی از ویژگی‌های میزانشن بندی در فیلم است. این امر با توجه به امکان تدوین و مهم‌تر از آن، امکان فیلم برداری به وسیله دوربین است که امکان بروز خلاقیت زیادی را در فیلم می‌دهد.

ویژگی دوم، تقطیع صحنه‌های آمده در فیلم نامه به نماها؛ یعنی دکوپاژ است. ویژگی سوم، انتخاب مؤلفه‌های مربوط به فیلم برداری از قبیل عدسی، زاویه، ارتفاع، فاصله و حرکت یا ثبات دوربین است. تدوین نماهای برداشته شده به ویژه در برخی سبک‌ها مانند مکتب مونتاز شوروی که اساساً بر تدوین استوار بود، می‌تواند بسیار خلاق باشد. صداگذاری و موسیقی نیز به دلیل بهره بردن فیلم از نوار صدا، امکانات بیانی و هنری بی‌شماری را در اختیار هنرمند می‌گذارد. صدا به ویژه افکت، امکانات تغییر و تصرف در آن و موسیقی، به جهان فیلم جان می‌بخشد.

به طور کلی، این عناصر می توانند جهان داستان را تحقق بخشند یا آن را دچار تغییر کنند. به همین دلیل، فاصله متن تا اجرا در فیلم، بر خلاف موسیقی یا تئاتر، زیاد است. جهان داستان باید از صافی اندیشه و احساس کارگردان بگذرد و به وسیله عناصر بیانی فیلم، ترجمان تصویری بشود. مؤلف فیلم نامه، فیلم نامه نویس است و مؤلف فیلم، کارگردان. به دلیل همین تنوع و غنای اجرا به خاطر امکانات بیانی فیلم است که فیلم نامه اساساً بر خلاف نمایش نامه و در حد بالاتر، بر خلاف ادبیات داستانی، اثر هنری تام و مستقل محسوب نمی شود. این اتفاق نه بر اساس سنت های غلط انتقادی و ظلم به فیلم نامه نویس، بلکه به دلیلی است که توضیح آن گذشت.

بنابراین، جهان فیلم در یک مرحله در فیلم نامه شکل می گیرد؛ یعنی روایت در فیلم نامه به وجود می آید. با این حال، روایتگری همچنان که بوردول در «روایت در فیلم داستانی» می گوید، بیان طرح و پیرنگ به وسیله سبک و عناصر بیانی فیلم به طور عمده هنگام اجرا تحقق پیدا می کند. این روایتگری خاص فیلم (روایتگری فیلمیک) به دلایل گفته شده امکان خلاقیت (بیانگرانه) زیادی را هنگام اجرا پدید می آورد.

از سوی دیگر، این ماجرا، کاری جمعی است که با هدایت خلاقانه کارگردان صورت می گیرد؛ از میزانش گرفته تا فیلم برداری، تدوین و صداگذاری. هرگز نمی توان وجه هنری کار موسیقی دان را که برای فیلم، موسیقی ساخته است، نادیده گرفت؛ حتی اگر موسیقی فیلم غالباً یک اثر هنری مستقل محسوب نشود. اگر موسیقی دان را که برای فیلم موسیقی می سازد، کنار بگذاریم که نقش او هم در تحقق جهان فیلم، نقشی فرعی است؛ کارگردان کار او و دیگر عوامل فیلم از جمله بازیگران، طراح صحنه،

نورپرداز، تدوینگر، صداگذار و مانند آن را ترکیب می کند. این کار، نه جمع و انباشته کردن، بلکه وحدت بخشیدن در یک اثر منسجم هنری است. با نظارت و رهبری خلاقانه کارگردان، فیلم نامه به فیلم تبدیل می شود. پس او مسئول خوب یا بد بودن فیلم و درست یا بد عمل کردن عوامل فیلم است. فیلم نامه از صافی ذهن و احساس او می گذرد و به دیگر عوامل فیلم منتقل می شود. به عبارت دیگر، او دیگران را در درک و اجرای اجزای جهان فیلم با خود هم افق می کند. این در جایی است که کارگردان غیر از فیلم نامه نویس باشد و گرنه در صورت یکی بودن این دو، مطلب، روشن است.

در نتیجه، هنگام بررسی مؤلفه های معنایی و مضمونی فیلم؛ یعنی تفسیر فیلم می توان به گفته ها و مقصود کارگردان به عنوان عاملی زمینه ای مراجعه کرد. این بیان، ارزش کار فیلم نامه نویس را نفی نمی کند که جهان فیلم نامه به دست او خلق شده است؛ چیزی که هست، جهان فیلم گاه با این جهان هم افق است و گاه با آن هم افق نیست و این به دلیل بیانگر بودن عناصر بیانی فیلم است که می تواند معنا تولید کند و به جهان فیلم نامه، معنای افزوده یا تغییردهنده اعطا کند. در هر صورت، یکی از مؤلفه های کشف مضامین فیلم، مقصود کارگردان به عنوان مؤلف فیلم است.

البته با بررسی تطبیقی فیلم با فیلم نامه می توان تطابق ها یا تغییرها و فاصله گرفتن ها را تحلیل کرد. همان گونه که در اثر اقتباسی می توان بین فیلم و آنچه از آن اقتباس شده است، مقایسه و تحلیل کرد. این تطبیق می تواند هم به بررسی ساحت های معنایی فیلم کمک کند و هم در ارزیابی فیلم، تأثیر نقاط ضعف یا قوت فیلم نامه را روشن سازد. همچنان که می تواند بهبود یا پس رفت داستان را در فیلم برملا کند. با این توضیح، در ارزش گذاری نیز

(آنجا که به داستان مربوط می شود)، فیلم معیار و ملاک خواهد بود، نه فیلم نامه.

مؤلف و متن

مؤلف و متن

یکی از مباحثی که به تناسب نقد مؤلف باید به آن پرداخته شود، رابطه بین «مؤلف و اثر»^(۱) است. طرف داران نقد مؤلف _ با طیف گسترده دیدگاهی که دارند _ در این باره بین دو سویه کاملاً متضاد قرار دارند. در یک سو، دیدگاه ساریس قرار دارد که در آن، با بررسی شخصیت کارگردان در مجموعه ای از فیلم های او حتی در شرایط سخت انضباط تولیدی مانند نظام تولید استودیویی امکان بروز دارد، بر قدرت خلاقه هنرمند در چیرگی بر شرایط تحمیلی و محدودکننده تأکید می شود. در سوی دیگر، در دیدگاه وولن، کارگردان، واسطه ای ناخودآگاه در خلق اثر است که در آثارش، مؤلفه های درون مایه ای دوگانه بی آنکه خود بدان آگاه باشد، بروز می یابد. در حالتی بینابین، دیدگاه وود قرار دارد که علاوه بر نقش فیلم ساز مؤلف در به وجود آمدن فیلم، نقش ایدئولوژی و فرهنگ، سیستم استودیویی، ستاره سازی و ژانر را به عنوان عواملی خارج از حیطه اختیار مؤلف، در نظر می گیرد. در اوایل قرن بیستم، فرمالیست ها و پس از آن، طرف داران نقد نو و سپس ساختارگراها بر کنار گذاشتن مؤلف از حیطه تفسیر متن و در نظر گرفتن متن هنری به عنوان امری مستقل از مؤلف تأکید کردند.

۱- رولان بارت میان اثر و متن تمایز قائل شده است. به بیان او، اثر (work) چیزی است که از مؤلف سر می زند، ولی متن (text) از خواننده. متن از خوانش خواننده به وجود می آید. (نک: رولان بارت مقاله «از کار به متن»، در مجموعه سرگشتگی نشانه ها (نمونه هایی از نقد پسامدرن)، جمعی از نویسندگان، گزینش و ویرایش: مانی حقیقی، تهران، مرکز، ۱۳۷۴، چ ۱.) در این نوشته، متن و اثر به یک معنا به کار رفته اند. در صفحه های بعد مطالبی در این باره خواهد آمد.

پیش از آغاز بحث، تمایز گذاشتن بین دو مفهوم نیت و مقصود، لازم است؛ زیرا تفکیک نکردن مفهومی این دو از یکدیگر سبب خلط مباحث شده، اشتباه‌هایی را به وجود می‌آورد. آنچه در این نوشته، مورد نظر است، مقصود مؤلف است، نه نیت او. یعنی آنچه او قصد بیان آن را داشته است، تفسیر نیز با مقصود مؤلف سر و کار دارد. حیطة ای از تفسیر نیز به چیزهایی برمی‌گردد که مؤلف قصد داشته است پنهان کند یا آنچه از خود وی نیز پنهان مانده و در ناخودآگاهش بوده است، ولی در متن حضور دارد. در حالی که نیت، انگیزه یا هدف است.

رابرت استکر در مقاله «تفسیر» آنجا که می‌خواهد به تفاوت تفسیر و نیت بپردازد، بین بیان نیت توسط فرد و تفسیر رفتار توسط وی تمایز قائل می‌شود و می‌نویسد:

جمله «قصد دارم قبل از بسته شدن بانک به آنجا برسم»، بیان نیت است، اما جمله «به گمانم به بانک رفتم، فقط به صرف اینکه از خانه خارج شده باشم»، تفسیر رفتار است و بیان نیت نیست. (۱)

آنچه در توضیح وی آمده است، در واقع، هر دو نیت هستند. در جمله اول، رسیدن به بانک قبل از بسته شدن و در جمله دوم، صرفاً خارج شدن از خانه. چیزی که هست، در جمله اول، به نیت تصریح شده و در جمله دوم، فرد، با گمان و تخمین، این نیت را بیان (و به تعبیر استکر، تفسیر) کرده است.

این در حالی است که آنچه در تفسیر متن، یعنی بیان ساحت‌های معنایی متن مورد نظر است، مقصود مؤلف است؛ یعنی اینکه مؤلف چه

۱- رابرت استکر، مقاله «تفسیر»، مجموعه دانش‌نامه زیبایی‌شناسی، ترجمه: گروه مترجمان، تهران، فرهنگستان هنر، چ ۳، ص

معنا یا معنایی را اراده کرده است. اساساً تفسیر اثر در ساحت معنایی آن با مقصود سر و کار دارد، نه نیت. نوفرمالیست‌ها که مؤلف را در تفسیر ساحت معنایی اثر کنار می‌گذارند، در واقع، به همین نیت مؤلف نظر دارند نه مقصود او. (۱)

رومانتیست‌ها نفی مقصود مؤلف در تفسیر معنای اثر را پیش‌تر در قرن نوزدهم مطرح کرده بودند. شلگل، یکی از رومانتیست‌ها گفته بود: «آنچه هنرمند می‌سازد، نه هنر است و نه اثر هنری، بلکه حس است و الهام و غریزه.» (۲) آنان با تعبیری مانند ناهشیاری و الهام، بر جنبه ناآگاهانه خلق اثر در هنرمند اشاره می‌کردند؛ ناهشیاری و غریزه‌ای که با هشیاری و قصد نیز جمع می‌شد. (۳) شلگل می‌گوید: «اثر هنری به همان اندازه از شخص هنرمند جداست که میوه‌ای که در حال خوردن آن هستید، از درخت جداست.» (۴)

کنار گذاشتن مؤلف در دیدگاه رومانتیست‌ها، برخاسته از تحلیل شکل‌گیری اثر در هنرمند بود. آنان خلق اثر را جریانی الهامی و ناهشیارانه می‌دانستند که در آن، هنرمند بر اثر القای عاطفه خویش، با واقعیت حقیقی یا عالم ایده و مثال اتحاد می‌یافت و سپس در این حالت از خود به درشدگی، به خلق اثر هنری می‌پرداخت. در این صورت، اثر، جلوه‌گاه و نمود عالم حقیقی و ایده‌ای می‌شد که نمادهای درون اثر از آن حکایت می‌کرد. در تحلیل رومانتیست‌ها اثر همچنان دارای محتوا و پیامی واحد و قابل کشف بود؛ زیرا برای اثر، منبع الهامی در نظر گرفته می‌شد که معنا و مفهوم اثر در نظر آن

۱- نک: هنر سینما، ص ۶۲.

۲- نک: بابک احمدی، حقیقت و زیبایی، ص ۱۲۸.

۳- نک: رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، ج ۲، ص ۶۴.

۴- رنه ولک، تاریخ نقد جدید، ترجمه: سعید ارباب شیرانی، ج ۲، ص ۷۲.

منبع، مشخص و روشن بود. با این تحلیل، «مقصود مؤلف» کنار گذاشته می شد، ولی مطالعه شرح حال و زندگی نامه او برای درک اثر زیانمند قلمداد نمی شد؛ یعنی بررسی آنچه به درک و تفسیر الهاماتی که به هنرمندی می شد، کمک می کرد. (۱)

دیدگاه فرمالیست ها و نوفرمالیست ها در این باره در نوشته دیگری مطرح شده است، ولی نقد ساختارگرایانه فیلم به بیان وولن می خواهد همانند تفسیر خواب _ در روان کاوی فروید _ با بازنگری ثانوی در «نمای بیرونی فیلم»، یعنی فراورده نهایی، جریان نهفته در «ضمیر ناآگاه فیلم، یعنی ساختار آن را کشف کند.» (۲) در روان کاوی فروید که ساختارگراها از آن اثر پذیرفته اند، این کار به وسیله تفسیر خواب و رسیدن به ضمیر ناخودآگاه و معنای ناخودآگاهانه از معنای ظاهری رؤیا صورت می گیرد.

در دیدگاه وولن اساساً مؤلف و مقصود او کنار می رود. از نظر وی، نقش مایه ها (موتیف ها)ی درون مایه ای (تماتیک) به عنوان ساختارهایی ایدئولوژیک در آثار کارگردانی مؤلف به گونه ای ناخودآگاه نمود می یابد. این قرائت پوسته نقد مؤلف را دارد و در حقیقت، رویکردی ساختارگرایانه است. این رویکرد همچنان که ولادیمیر پراپ در مجموعه ای از افسانه های پریان و رولان بارت در حوزه ادبیات و کلودلوی اشتروس در مجموعه ای از اسطوره ها در حوزه مردم شناسی صورت داده بودند، در حوزه سینما در مجموعه ای از فیلم های یک کارگردان صورت می گیرد. (۳) در نظر وولن،

۱- نک: مسعود جعفری، سیر رمانتیسم در اروپا، لیلیان فورست، رمانتیسیسم، ترجمه: مسعود جعفری، ص ۱۲۸.

۲- نشانه ها و معناها در سینما، ص ۲۳۸.

۳- روش پراپ به اصطلاح ساختارگراها، خطی و هم نشینی است و به پیرنگ و داستان اهمیت می دهد. روش وولن که متأثر از روش اشتروس در اسطوره شناسی است، عمودی و جانیشینی است. او به مؤلفه های معنایی متضاد و درون مایه ها اهمیت می دهد. روش پراپ در مقدمه ریخت شناسی قصه های پریان، توضیح داده شده است و روش اشتروس را نیز در مقاله «بررسی ساختاری اسطوره»، در ارغنون، ش ۴، سال ۱۳۷۳ می توانید ببینید.

دیدگاه‌های مؤلف درباره مؤلفه‌های معنایی در واقع، وجوهی از جهان بینی (به معنای مفاهیم نمادین در جهان) او هستند که به صورت ناخودآگاه، در مجموعه‌ای از فیلم‌های او تحقق یافته است.

با این بیان، نقد مؤلف، «ساختار فیلم‌های مرتبط به یک کارگردان را بررسی می‌کند، نه بدان سبب که او ذهنیت یا دیدگاه خویش را از فیلم بیان می‌کند، بلکه بدین سبب که از طریق نیروی اشتغال فکری اوست که معنای ناآگاهانه و خودبه‌خودی می‌تواند در فیلم رمزگشایی شود.»^(۱) آنچه معنا یا به تعبیر دقیق‌تر در اصطلاح ساختارگراها، معناها را در اثر ایجاد می‌کند، ایدئولوژی است که به عنوان زیرساخت معنایی اثر، بی‌آنکه خود مؤلف بداند، پنهان می‌شود و باید با رمزگشایی فیلم در حیطه نشانه‌شناسی سینما به آن رسید. ایدئولوژی همچون نظام زبان سوسوری به عنوان امری اجتماعی، وجهی ناپیداست که خود را با مظاهر فرهنگی نشان می‌دهد. ایدئولوژی به تعبیر ساختارگراها خاصیت خودپنهانی دارد.^(۲)

رویکردهای رومانتیک و ساختارگرایانه با دو گونه تحلیل درباره جریان هنر در هنرمند، اثر را از مؤلفش جدا می‌کنند: الهام و ناخودآگاه. برای بررسی این دو تحلیل ابتدا باید جریان شکل‌گیری هنر در هنرمند را دریابیم و سپس

۱- نشانه‌ها و معنا در سینما، ص ۲۳۹.

۲- برای نمونه نک: نظر ژرژ دومزیل در مجموعه پنجاه متفکر بزرگ معاصر، گردآورنده: جان لچت، ترجمه: محسن حکیمی، ص ۹۴؛ نظر کلودلوی اشتروس در همان مجموعه، ص ۱۲۰؛ نظر رولان بارت در همان مجموعه، ص ۱۹۸؛ نظر امبر توکو در مقاله «سطوح تجزیه رمزگان سینما» در مجموعه ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی سینما، گردآورنده: بیل نیکولز، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، ص ۲۳۲.

ساخت و ترکیب انسان و نسبت آن را با ایدئولوژی تحلیل کنیم. پرداختن به این دو مطلب، ناچار بحث را به مباحث فلسفی و معرفت‌شناختی می‌کشاند. (۱)

جریان هنر در هنرمند، گرچه در هنرهای مختلف، ویژگی‌های خاص خود را دارد، ولی کم و بیش، از روند واحدی تبعیت می‌کند. (۲) هنر در هنرمند با این نکته آغاز می‌شود که او از واقعیت خارجی فاصله می‌گیرد. اثر هنری چیزی است مصنوع و ساخته هنرمند. این امر مصنوع گاه یک شیء و یک پدیده است و گاه یک جهان. این پدیده یا جهان ساخته نگاه او، گاه در حوزه «هست‌ها» است؛ گاه نگاه به عالم شهادت و ظواهر است و احياناً تأکید و دست گذاشتن به برخی عناصر آن و گاه نگاه به عالم غیب و بطون و کشف ساحت‌هایی که در سلسله مراتب هستی غیب محسوب می‌شوند.

در هر صورت، تخیل هنرمند، نسبتی درست با حقیقت عالم شهود یا عالم غیب پیدا می‌کند یا نمی‌کند. (۳) در این صورت، او حقیقت و چیزهایی را می‌یابد و بر آنها انگشت می‌گذارد و احياناً آنها را تحلیل و تبیین می‌کند؛ از واقعیت‌های اجتماعی مانند تعاون، فقر، فحشا و دزدی گرفته تا واقعیت‌هایی مانند روح، جن، حضور خدا، موجودات فضایی، برزخ و معاد. در این حیظه، فعل او بیشتر با حقیقت و حقایق به عنوان اموری تحقق‌دارنده و موجود نسبت برقرار می‌کند یا نمی‌کند. گاهی نیز به تجویز «بایدها» و «نبایدها» می‌پردازد. در این صورت، او برای انسان چه به صورت فردی و چه به

۱- فلسفه به معنای هر دیدگاه عام غیرتجربی (تجربه در علوم) درباره انسان و هستی و نقش انسان در هستی.

۲- تحلیلی که ارائه می‌شود، با تفاوت کمی در کتاب ادبیات، هنر، نقد، نوشته علی صفایی حائری (عین _ صاد)، صص ۱۶ _ ۲۲ آمده است.

۳- این بیان بین تخیل و حقیقت، تنافی قائل نمی‌شود. به این معنا که امر تخیلی می‌تواند حقیقت داشته باشد.

صورت اجتماعی ارزش‌ها و بایدها و نبایدهایی را مطرح می‌کند؛ ارزش‌هایی همچون وفاداری، مساوات، عدالت و آزادی. در این حیطه، او بیشتر با حقیقت و حقایق به عنوان اموری که باید یا نباید وجود داشته باشند، نسبت برقرار می‌کند یا نمی‌کند. (۱)

در هر صورت، انسان هنرمند با نگاه و ذهنیت خود به هستی می‌نگرد. بنابراین، موجودات یا جهان اثر با موجودات و جهان خارج، متفاوت است. حتی در آثاری مانند یک پرتره یا طبیعت بی‌جان _ آنجا که شبیه‌کشی شده باشد _ زمان، متوقف و موضوع در لحظه، تثبیت شده و بنابراین، جنبه‌ای از واقعیت خارج، مخدوش شده است. شیء یا دنیای ساخته‌شده هنرمند به میزان قرب یا دوری از حقایق (هستی‌شناسانه یا ارزش‌گذارانه) تفسیرها یا ارزش‌گذاری‌هایی حق یا باطل از حقایق این هستی است.

همچنان که غایت هنرمند در اثر او سریان پیدا می‌کند؛ غایتی که او بر اساس تفسیر هست‌ها و تجویز بایدها در نظر گرفته است، این غایت می‌تواند تنوع و تلون، پوچی و عصیان یا حرکت و هجرت باشد. در این صورت، تحلیل‌های انگیزه‌خلق اثر هنری، لذت تقلید از واقعیت به دلیل کنجکاوی (بنا بر تحلیل ارسطو) یا نارضایتی از وضعیت موجود یا میل ذاتی انسان به خلق و خلاقیت بر حسب این غایت‌ها جهت می‌گیرند و کنجکاوی یا

۱- سام اسمایلی دو رده فیلم تقلیدی و تعلیمی را مطرح می‌کند. نتیجه آن نیز این است که در فیلم‌های تعلیمی و رطوری‌یابی وجه تبلیغی و خطابه‌ای پررنگ و قوی است. (نک: علی اکبر علی‌زاد، جهان‌اثر‌نمایشی، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، صص ۷۹ و ۸۰) هر چند جای دادن برخی فیلم‌ها در این رده بندی دشوار و قابل‌مناقشه است، ولی در هر صورت، در تمامی فیلم‌هایی که تقلیدی و بوطیقایبی نیز محسوب می‌شوند، مانند فیلم‌هایی که در ژانرهای مختلف، بسیار تکرار می‌شوند، جنبه‌های هستی‌شناسانه و ارزش‌گذارانه قابل مشاهده است.

نارضایتی یا میل به خلاقیت گاه در جهت تنوع و تلون، گاه در جهت پوچی و عصیان و گاه در راه حرکت و هجرت قرار می گیرد و بدان می انجامد.

در هر صورت، هنر با فاصله گرفتن از واقعیت خارجی آغاز می شود. این فاصله گرفتن در هنرمند، «تمرکز» می آورد و این تمرکز در او «حساسیت» ایجاد می کند و این حساسیت، درک بیشتر و «شعور» عمیق تر را شکل می دهد. این شعور از جنس شهود و دریافت وجدانی است و به همین دلیل، هنر از فلسفه و علم جدا می شود و با عرفان گره می خورد. در مرحله تفسیر دنیای موجود یا طرح دنیای مطلوب است که بینش و ذهنیت او که از هر روش معرفت شناختی ای سیراب شده باشد، از پیش در تمرکز و حساسیت و شعور و نیز ذوق او اثر گذاشته است، و گرنه هنر اساساً با شهود سر و کار دارد. به هر صورت، پس از این شعور و شهود است که هنرمند، خود را با ابزار کارش، با امکانات و تمهیدات بیانی هنری که به آن اشتغال دارد، روبه رو می کند و آن را سبک و سنگین می کند. در همین مرحله، هنرمند، مخاطب را نیز در نظر می گیرد و به شرایط اجتماعی توجه می کند. آنچه به هنرمند در هماهنگی بین شهود و ابزار و شرایط اجتماعی کمک می کند، «ذوق» است و با همین ذایقه است که اثر هنری متولد می شود.

با این تحلیل از جریان هنر در هنرمند، جایگاه درک شهودی را می توان در دو مرحله در نظر گرفت: یکی، در مرحله شهود و درک عمیق و دیگری، در مرحله کار با ابزار در هنر. برای مثال، در یک قطعه شعر، کلمات به شیوه شهودی در هنرمند شکل می گیرند و از درون او می جوشند. این کلمات هم دارای مضمون و محتوا و هم واجد شکل و ساختار هستند. البته این تمایز، تمایزی زمانی و در عالم خارج نیست، بلکه در یک زمان و در کلیتی واحد

اتفاق می افتند. این شهود در مراحل بعدی خلق اثر _ در کار با امکانات بیانی و هنر و رفت و برگشت در این امر و نیز در نظر گرفتن مخاطب _ به اصطلاح مفهومی و حصولی می شود و در سطح ذهن می آید. در این مرحله، هنرمند به جرح و تعدیل، بازبینی و حک و اصلاح دریافت شهودی خود در اثر می پردازد.

بنابراین، تمامی داستان خلق اثر، شهود و حضور نیست. افزون بر آن، این شهود که ادراک بی واسطه و حضوری است، از نوع آگاهی است، نه ناهشیاری و ناآگاهی. اگر هنرمندی درد را شهود می کند و آن را در شعر خود به طور شهودی منعکس می کند، عملی ناخودآگاه یا ناآگاهانه انجام نداده است. او می تواند با آوردن این درک حضوری به سطح آگاهی ذهنی، آن را توضیح دهد و به تعبیر فلسفی، آن را حصولی کند. همچنان که در تجربه سرودن یک شعر، شاعر معنایی را در خود دریافت و وجدان می کند. این معانی در قالب کلمات و وزن شهود می شوند، شکل می گیرند و شعر متولد می شود. پس از اتمام شعر گاه وزن یا کلمات تصحیح می شوند و تغییر می یابند. به عبارت دیگر، روند خلق شعر در مرحله ادراک حصولی آن تکمیل می شود.

نگاهی تفصیلی تر به این روند در هنر فیلم بی فایده نیست. این جریان در فیلم، پس از تمرکز و حساسیت، تولد ایده اولیه است. برخی، شکل گیری فکر و ایده اولیه را به دو صورت تصویر می کنند:

۱. به صورت موضوع؛ یعنی آنچه داستان از آن سخن می گوید؛

۲. به صورت شخصیت. (۱)

۱- رابرت برمن، روند فیلم نامه نویسی، ترجمه: عباس اکبری، ص ۳۵.

بعضی، فکر اولیه را به صورت شخصیتی تصویر می کنند که ماجرای دراماتیک را می پیماید. در این صورت، ایده اولیه فیلم نامه به صورت شخصیت و رویداد بر روی هم امکان تحقق می یابد. (۱)

آن چیز یا آن چیزهایی که فیلم در پی آنهاست، پیام یا مضمون است که با تعبیر های مختلفی مانند ایده ناظر، (۲) موضوع _ یعنی دیدگاهی که داستان آن را می گشاید یا از آن منتج می شود _، (۳) درون مایه (تم) یا فکر اصلی یا معنا (۴) و فکر زیرمتنی (۵) از آن یاد شده است.

برخی، شکل گیری پیام یا مضمون را روندی تحمیلی از سوی داستان به نویسنده آن می دانند. در این حالت، پایان داستان، نوعی تجربه خودشناسی و آشکار شدن ضمیر پنهان نویسنده قلمداد شده است. (۶) ای.ام. فورستر می نویسد:

نویسنده در حالت خلق و آفرینش، گویا دلوی را به چاه ناخودآگاهش می فرستد و پس از آن، جریان آفرینش تحقق می پذیرد. (۷)

بعضی، آگاه شدن از مضمون داستان را احتمالاً پس از مرحله خلاصه داستان و مرحله نوشتن فیلم نامه می دانند. در این صورت، گاهی تا پیش از تکمیل فیلم نامه، مضمون برای نویسنده نیز ظاهر نمی شود. (۸) بعضی هم معتقدند که فیلم نامه را می توان از مؤلفه مضمون آغاز کرد؛ چنانکه برخی

۱- سید فیلد، راهنمای فیلم نامه نویسی، ترجمه: عباس اکبری، ص ۱۰.

۲- رابرت مک کی، داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، ترجمه: محمد گذرآبادی، ص ۸۲.

۳- فرانسیس وانو، فیلم نامه های الگو؛ الگوهای فیلم نامه، ترجمه: داریوش مؤدبیان، ص ۳۲.

۴- آلن آرمر، فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ترجمه: عباس اکبری، ص ۶۳.

۵- لیندا سینگر، بازنویسی فیلم نامه، ترجمه: عباس اکبری، ص ۱۳.

۶- داستان: ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، ص ۸۲.

۷- محمد حنیف، مراحل خلق داستان، چ ۱، ص ۶۹.

۸- فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ص ۶۴.

داستان نویسان نیز عنصر مضمون را گاه به مثابه عنصری از پیش تعیین شده و آغازکننده داستان دانسته اند.^(۱)

در هر صورت، کسانی نیز که رسیدن به مضمون را گاه ناخودآگاه می‌پندارند و آگاهی نویسنده را پس از اتمام فیلم نامه می‌دانند، معتقدند پس از آن، فیلم نامه دوباره بررسی می‌شود. اگر عمل یکی از شخصیت‌ها مضمون را متزلزل کند، یا باید عمل را تغییر داد یا شخصیت را حذف کرد.^(۲)

با توضیحی که پیش‌تر آمد، هنرمند پس از طلب، تمرکز و حساسیت، به درک و شعوری می‌رسد که از مقوله درک حضوری و نه مفهومی است. به تعبیر دیگر، او مضمون را به همراه شخصیت‌ها، رویدادها، زبان‌ها و مکان‌ها حس می‌کند. البته در شکل ابتدایی آنها این درک چنانکه در تجربه‌های داستان نویسان و فیلم‌نامه نویسان آمده، گاه از ابتدا روشن است و گاه حالتی اکتشاف گونه دارد^(۳) و در طول کار آشکار می‌شود و به داستان، منطق و انسجام می‌دهد. این امر می‌تواند با نگاه تأملی – در مقابل نگاه حضوری و کشفی – پس از اتمام اولیه فیلم نامه (در مرحله بازنویسی)، تکمیل و تصحیح شود. تعیین اینکه کجا درک مضمون از ابتدا، مشخص و کجا پس از شکل‌گیری داستان، رفته رفته مشخص می‌شود، به دو چیز بستگی دارد:

۱. میزان سعه وجودی و میزان شهود هنرمند؛

۲. اینکه منشأ پیدایش داستان چیست.

۱- نک: مراحل خلق داستان، صص ۲۵، ۲۶، ۱۲۵ و ۱۲۶.

۲- فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، ص ۶۴.

۳- به بیان شهید آوینی، آفرینش هنری از جانب هنرمند، کشف و از جانب عالم غیب، الهام است. (جزوه «نسبت سیاست و

هنر»؛ به نقل از: مراحل خلق داستان، ص ۲۴)

این منشأ همچنان که در تجربه های هنرمندان ذکر شده است، می تواند یک تصویر، یک حادثه یا یک شخصیت باشد که در این صورت، مضمون به وضوح نرسیده است یا اینکه منشأ داستان، یک فکر، اندیشه و ایده باشد که در این صورت، مضمون از ابتدا بر اساس سعه وجودی هنرمند نسبت به آن، از ابتدا وضوح تام و تمام دارد.

در کارگردانی برای به تصویر درآوردن متن، آنگاه که کارگردان، خود نویسنده فیلم نامه باشد یا در نوشتن آن مشارکت داشته باشد، پس از رفت و برگشت از مضمون به تکنیک ها، به فیلم نامه فعلیت تصویری می بخشد. اگر کارگردان در نوشتن فیلم نامه نقشی نداشته باشد، جهان فیلم نامه را درک می کند و گاه از نظر احساسی و ذهنی، با آن هم افق می شود و محتوا و شکل سازمان یافته در فیلم نامه را با عناصر سبکی تصویری و صوتی به تصویر درمی آورد. گاهی نیز از جهان فیلم نامه فاصله می گیرد و در آن، تغییرهایی می دهد؛ تغییرهایی که انعکاس دیدگاه و درک او در شکل و ساختاری تغییر یافته و سبکی متناسب با آن است.

در هر صورت، درک هنرمند، نوعی درک شهودی است که با تعبیر درک غریزی یا احساسی یا حسی نیز از آن یاد می شود. این درک البته از پیش، نسبتی با ذهن، تفکر و تعقل هنرمند داشته و دارد. از اینجاست که دیگر ابعاد وجودی او _ ذهن و قلب _ با ویژگی هایی مانند سلیم (۱) و سالم بودن یا مریض (۲) و معیوب بودن، در درک او اثر می گذارند. اینها با داشتن یا نداشتن ارتباط با حقیقت، از تأثیرات و رزق هایی برخوردار می شوند یا محروم

۱- «إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ». (شعراء: ۸۹)

۲- «لِيَجْعَلَ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ فِتْنَةً لِلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ مَرَضٌ». (حج: ۵۳)

می مانند و در حیطه درک شهودی او اثر می گذارند و موجب تفاوت می شوند. شاید این یکی از وجوه تحلیل الهام ربانی یا شیطانی باشد.

تحلیل رومانتیست ها با تمایز نگذاشتن بین آگاهی حضوری و شهودی با ناهشیاری و ناآگاهی دچار اشتباه شده است. علم حضوری (در بحث رومانتیست ها، آنچه الهام می شود) از بدیهی ترین و روشن ترین آگاهی هاست که معلوم بدون واسطگی صور ذهنی نزد عالم حضور دارد. با توضیحی که گذشت، دریافتیم جریان هنر در هنرمند «کشف» است و الهام به جنبه بیرونی و خلق اثر ناظر است و ماجرا با کشف شهودی تمام نمی شود و مراحل تأملی و حصولی هم وجود دارد. در هر صورت، اگر داستان هنر را الهام تلقی کنیم، آنچه الهام می شود، از مقوله علم حضوری است و نزد الهام شونده به صورت شهودی حاضر است و واسطگی و آینگی، علم واسطه را نفی نمی کند.

با این توضیح، به تحلیل ناخودآگاه از سوی ساختارگراها نیز پاسخ داده می شود. البته به تحلیل آنان _ تا اوایل دهه هفتاد میلادی که پیترو وولن در کتاب نشانه ها و معنا در سینما متأثر از آن است _ درباره ایدئولوژی به عنوان امری اجتماعی که به گونه ای پنهان، باورها و ارزش های انسانی (از جمله هنرمند) را شکل می دهد، باید در بحث جداگانه ای پرداخته شود.

ایدئولوژی همچون نظام زبان (لانگ) _ در بیان سوسور _ پیش از فرد وجود دارد و او را سخت در خود گرفته است. ایدئولوژی در این کاربرد، جهان بینی را هم شامل می شود. مثلاً منظور ژرژ دومزیل از ایدئولوژی، «برداشت و درکی از نیروهای مهمی [است] که به جهان و رابطه آنها جان می بخشند.»^(۱) در نقد ساختاری وولن نیز مؤلفه های دوگانه متضاد معنایی شامل مفاهیمی

مربوط به جهان بینی نیز می شود. همچنان که در تحلیل ساختاری اشتروس از اسطوره ها، مؤلفه های معنایی ارزشی و شناختی دیده می شود.

تقدم اجتماع بر فرد و القای مفاهیم ایدئولوژیک (شناختی و ارزشی) به عنوان امری پیشینی از سوی اجتماع به فرد، با نگاه به انسان به عنوان موجودی مختار و آگاه در تعارض است. فرو کاستن انسان در تعامل با ایدئولوژی حاکم بر اجتماع به عنوان موجودی مجبور و ناخودآگاه، تحلیلی نادرست از انسان است. اگر انسان در حد گزینه و حتی تفکر مطرح بود، نظارت او بر عادت ها و خواسته های گزینه و کنترل او بر باورها و ارزش های اجتماعی می توانست نفی شود. نکته اینجاست که گزینه و حواس و تفکر انسان با نظارت نیروی دیگری در انسان، یعنی نیروی «تعقل» همراه است. عقل، نیروی سنجش و ارزیابی است. عقل با دو نظارت عمل می کند؛ اول، نظارت بر راه هایی که فکر ارائه می کند که آیا مثلاً برای رسیدن به چیزی از راه دزدی، وارد شدن خوب است یا بد؟ دوم اینکه اساساً خوبی چیست و بدی کدام است؟ در نظارت اول، عقل ارزش های برخاسته از گزینه، عادت و اجتماع را ارزیابی می کند و در نظارت دوم، عقل از اساس، ملاک ها و معیارهای ارزش و خوبی را می سنجد. پس از این دو نظارت عقل، گزینه جلب نفع و دفع ضرر، ضامن اجرای تشخیص عقل است و به این ترتیب، انتخاب صورت می گیرد.

بنابراین، انسان ترکیبی از غرایز، حواس، تفکر و تعقل است و با این ترکیب، آزادی و انتخاب در او تحقق می یابد. چنین ترکیبی نه تنها بر باورها و عادات اجتماعی، بلکه بر خطورات ذهنی و حتی بر گزینه ترین و

طبیعی ترین امور انسان می تواند نظارت و کنترل داشته باشد و آنها را سنجش و ارزیابی کند.

با این توضیح، فرد در پذیرفتن یا نپذیرفتن ایدئولوژی اجتماع می تواند آگاه و آزاد باشد. با این حال، تأثیر اجتماع بر فرد نیز نفی نشده است؛ زیرا در یک مرحله، پس از آنکه فرد جمع و اجتماعی را انتخاب کرد، سازوکار تأثیر اجتماع بر فرد عمل خواهد کرد و او را تحت تأثیر قرار خواهد داد. هرچند ترکیب عصیان برانگیز انسان در اینجا نیز عمل می کند. در هر صورت، اجتماع در انسان «تأثیر» می گذارد، ولی انسان «محکوم» آن نیست. او می تواند با تفکر و تعقل به ارزیابی و سنجش دست بزند و باورها و ارزش های اجتماعی را در سطحی آگاهانه و هشیارانه مرور کند. البته او می تواند مانند دوران کودکی در حریم امن و بی دغدغه این تلقین ها و عادت های گذشته خود زندگی کند و آن را برگزیند. در هر صورت، انسان در استعدادها و ترکیب آنها و در انتخاب و آزادی، مجبور است. او مجبور است که آزاد باشد؛ چیزی که در تفکر شیعه «امر بین امرین» (چیزی بین آزادی و جبر) نامیده شده است. (۱)

نقد ساختار گرا تا آنجا که ناخودآگاه (به معنای سطحی غیر از سطح آگاهی _ چه حضوری و چه مفهومی _) را در اثر (چه در حیطه مضمونی و چه در حیطه سبکی) بررسی می کند، کاربرد دارد؛ آنجا که گاه هنرمند، بی آنکه خود بداند، در سبک و فرم و نیز در مضمون، متأثر از دیگری یا فرهنگ مسلط است؛ جایی که بررسی اثر به کشف هنرمند می انجامد. این کار با تقلیل دادن هنرمند به عنوان واسطه ای صرفاً ناخودآگاه تفاوت دارد. بگذریم از اینکه خود وولن نیز در بررسی و کشف ساختاری اش کاملاً به روش ساختارگرایانه وفادار نمی ماند و در نقد ساختاری آثار هاوکس، گاهی به

۱- نک: علی صفایی حائری (عین _ صاد)، روش نقد، نقد مکتب ها: آرمان: آزادی، ج ۲، صص ۳۸ _ ۴۲.

گفته های هاوکس _ که در واقع، کشف از مقصود او می کند _ ارجاع می دهد و در عمل، قصد مؤلف را نیز در کشف معنا دخیل می کند. (۱)

حتی اگر ناخودآگاه بودن مؤلف رد شود و ورود او در حیطه معنایی اثر اثبات شود، هنوز این معضل مطرح است که متن به دلیل خصلت زبانی آن یا در متن فیلمی به دلیل خصلت زبان مانند آن در حیطه معنایی بسته نیست و معنایی یکه و تمام ندارد. به این ترتیب، گرچه مؤلف در متن حضور دارد، به تعبیر بارت، نه پدر و به وجود آورنده آن، بلکه «مهمان» (۲) آن است و قصد و تفسیر او را نمی توان به عنوان معیار و داور پذیرفت.

به بیان وولن، مؤلف در زیرسطح معنایی فیلم (ساختار) ناخودآگاه است و از همین رو، از حیطه معنایی متن بیرون رانده می شود و خواننده در آن به تولید معنی می پردازد. این سطح معنایی بر خلاف تلقی نقد سنتی، معنایی «حقیقی» و «اساسی» یا به عبارت دیگر، معنایی «جامع و تام» نیست. به اعتقاد او، در دوران مدرن اینکه هنر، وسیله و ابزاری برای بیان اندیشه باشد، انکار شد. بدین ترتیب، متن متشکل از رمزگانی (۳) تلقی می شد که خواننده باید رمزگشایی کند و این رمزگشایی «از طریق جستجوی رمز توسط خود اثر تعیین می شود.» (۴) به این ترتیب، معنی یا معانی جدیدی در فضای متن امکان بروز می یابد.

۱- در نقدهای متأخر او، بر خلاف روش ساختارگرایانه، به زمینه تاریخی فیلم نیز توجه شده است. (نک: نقدهای چاپ شده او در: مجید اسلامی، مفاهیم نقد فیلم، صص ۴۰۵ _ ۴۲۹). خود او در مصاحبه ای که در اواخر دهه ۱۹۹۰ انجام داده و در چاپ سوم ترجمه نشانه ها و معنا در سینما آمده، دیدگاه خود را میان ساختارگرایی و پساساختارگرایی قرار داده است.

۲- سرگشتگی نشانه ها، ص ۱۸۸.

۳- cods.

۴- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۱.

پیامد نظری این امر آن است که مخاطب، دیگر مصرف کننده ای در خارج متن نیست، بلکه آگاهی او «در درون خود متن به مخاطره می افتد.» به بیان او، مخاطب «در فضای آگاهی خود، شکاف هایی ایجاد می کند؛ یعنی همان شکاف ها و چاک هایی که درون واقعیت وجود دارد، ولی ایدئولوژی خاص جامعه بورژوازی که بر تمامیت و یکپارچگی آگاهی فرد اصرار دارد، آن را محدود می کند. تمامی زیبایی شناسی گذشته به عام بودن هنر معتقد بود که در عام بودن حقیقت و واقعیت یا خدا ریشه داشت».^(۱)

وولن در دو جای کتاب نشانه ها و معنا در سینما _ که منبع اصلی بحث این نوشته است _ برای نبود معنای یکه و تمام در متن استدلال می کند که حاصل آن، سه نوع استدلال است:

اول _ سینما پیش از هر چیز، کاری گروهی است و در کاری که گروهی در ایجاد آن شرکت داشته اند، صحبت از معنای مورد نظر مؤلف (کارگردان) ممکن نیست.^(۲)

دوم _ هر فیلم «با فیلم ها و متن های دیگر» ارتباط دارد. به ویژه در هنر مدرن [و نیز پست مدرن] آثاری به وجود می آید که خواننده را به دیگر آثار ارجاع می دهد. به تعبیر وولن، «ممکن است رمزهای گوناگون، به دلخواه درباره متن های گوناگون به کار گرفته شوند و با آن در تعارض باشند. خود زبان این گونه ساخته می شود.» در این صورت، در سینما «رمزگشایی واحد» و هیچ متن مستقل و واحدی وجود ندارد.^(۳)

۱- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۱.

۲- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۴۲. در اینجا منظور از مؤلف همان مفهومی است که در ابتدای این بخش بدان پرداخته شد. اینکه اساساً فیلم را چه کسی به وجود می آورد. وولن نیز در اینجا بحث مؤلف به مفهوم به وجود آورنده را به بحث مؤلف به مفهومی که نقد (یا تئوری) مؤلف درباره آن بحث می کند، کشانده است.

۳- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۴۲.

سوم _ «محتوا با قید و بندی به علامت متصل نیست، بلکه آن دو «عمداً از هم جدا» هستند. خواننده در دلالت علامت بر معنا و محتوا (نشانگی) دخیل است. در این صورت، خواندن نه انفعالی صرف، بلکه عمل و کار و خواننده، نه مصرف کننده، بلکه تولیدکننده معنی است. (۱)

این مطلب را رولان بارت (در حوزه ادبیات) به بیان دیگری گفته است. بارت می نویسد:

متن، فضایی اجتماعی است که هیچ زبانی را در بیرون در امان نمی گذارد و هیچ یک از سوژه های کنش گفتاری را در موقعیت داور و استاد و تحلیل گر و اعتراف گیرنده و رمزگشا قرار نمی دهد. (۲)

این خصلت زبان مؤلف را به عنوان به وجود آورنده یا به تعبیر او، «پدر» آن بر نمی تابد. بدین ترتیب، متن، «بازتاب دهنده فرهنگ» هاست و فرهنگ و ایدئولوژی نیز جنبه واقع نمایی ندارد. (۳)

آنچه از نظر بارت (در تحلیل مُید رایج) برای داوری این رمزگشایی ها _ که خوانندگان با دخالت دادن فرهنگ، انجام می دهند _ مطرح است، نه معیار عینیت و امری قابل اثبات، بلکه امری محتمل است. (۴) این معنای محتمل نیز تنها با «کارکرد» آنها محک می خورد. (۵)

۱- نشانه ها و معنا در سینما، ص ۲۳۲.

۲- نک: ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۱۸۶.

۳- در بیان ساختارگراها، ایدئولوژی به معنای مجموعه باورها و ارزش های حاکم بر اجتماع است. کاوین ایدئولوژی را «فرضیه ها و انتظاراتی که به هم پیوسته فرد یا گروه یا فرهنگ» تعریف می کند. ایدئولوژی به بیان او «بر خلاف فلسفه، به آسانی به برنامه ای برای عملکرد تبدیل می شود.» (نک: راهنمای شناخت تلویزیون، ص ۳۳۹) به گفته برتون: «ایدئولوژی به عقاید و ارزش هایی اشاره می کند که در فرهنگ خاص نفوذ دارند... و در هر فرهنگ ممکن است بیش از یک مورد از آنها [ایدئولوژی ها] وجود داشته باشد.» (نک: راهنمای شناخت تلویزیون، ص ۳۴۱) و در تعریفی دیگر درباره فرهنگ، «هسته اصلی آن، شامل عقاید سنتی و به ویژه ارزش های وابسته به آنهاست.» (فرهنگ علوم اجتماعی، ص ۶۳۰) در این صورت، مفهوم فرهنگ به مفهوم ایدئولوژی نزدیک می شود و در تعبیر بارت و دیگران غالباً به یک مفهوم به کار برده می شوند.

۴- نک: مفهوم ایدئولوژی، ص ۱۷۲.

۵- نک: مایکل پین، بارت، فوکو، آلتوسر، ترجمه: پیام یزدان جو، ص ۱۲۳.

این مطلب که در بیان وولن نیز وجود دارد، در مباحث بارت به صورت کامل تر و ناظر به سطوح مختلف دلالت متن مطرح شده است. بارت دو سطح برای دلالت مطرح می کند: دلالت تصریحی (۱) و دلالت ضمنی (۲). از نظر او، معنای صریح نشانه همچون معنای ضمنی آن امری ایدئولوژیک و بر ساخته فرهنگ است. به بیان چندلر، «معنای صریح معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعه دارای فرهنگ مشترک بر آن توافق دارند» (۳) و این یعنی محصول فرهنگ بودن معنای صریح.

در حوزه فیلم همین مطلب را، کریستین متز و امبرتو اکو، مطرح کرده اند. متز بین دو گونه رمزگان (۴) تمایز گذاشته است: رمزگان تخصصی و رمزگان فرهنگی. رمزگان فرهنگی به «رمزگان شناسی خاص گروه های اجتماعی _ فرهنگی که فیلم را تولید یا تماشا می کنند»، مرتبط است؛ «وجوه کمابیش نهادینه شده بازنمونی اشیا، روندهای بازشناسی و تعیین هویت اشیا در نسخه باز تولید شده دیداری و شنیداری» و به طور کلی، تصور جمعی درباره اینکه تصویر چیست» (۵).

رمزگان فرهنگی به فرهنگ اجتماع بستگی دارند و بنابراین، قراردادی هستند و «بسته به زمان و مکان متفاوتند». رمزگان تخصصی در فیلم مانند مونتاز، فیلم برداری و میزاسن به آموزش نیاز دارد و افراد واجد فرهنگ

۱- denotation.

۲- connotation. وی معتقد است نشانه شناسی سوسوری به دلالت ضمنی نپرداخته و او مبدع آن است. (نک: نشانه شناسی کاربردی، ص ۱۰۴)

۳- نک: نشانه شناسی کاربردی، ص ۸۳.

۴- رمزگان، مجموعه یا نظامی از نشانه هاست. از آنجا که متز سینما را مانند زبان دارای نظام زبان و قواعد پیشینی به طور مطلق نمی داند، بلکه آن را چیزی بین امر ابداعی و امر پیشینی تلقی می کند، از تعبیر رمزگان (به جای نظام) استفاده می کند که عنوانی عام محسوب می شود.

۵- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

واحد نیز از آن بی نیاز نیستند. رمزگان فرهنگی همچنین «به دریافت حسی (عادت های دیداری شناسایی و ساختمان شکل ها و حجم ها و بازنمونی های مکانی ویژه هر فرهنگ، ساختارهای شنیداری گوناگون و غیره)» (۱) مرتبط است.

متز متأثر از اکو، فرهنگ را در دلالت تصریحی متن فیلمی (همچون دلالت ضمنی آن) دخیل می داند. از نظر او، دلالت صریح در تصویر، تنها در «قالب قیاس بسیط تصویر و صدا با واقعیت» خارج صورت نمی گیرد. (۲) اکو برای این مطلب استدلال می آورد از آنجا که «تصویر، هیچ یک از ویژگی های شیء واقعی را ندارد»، (۳) قراردادی است. نشانه های تصویری «برخی شرایط ادراک را بازآفرینی می کنند» (۴) و نه حاکی از خود واقعیت، بلکه انتخاب و نسخه جدیدی از آن هستند، چنانکه در یادآوری اشیای ادراک شده این امر تحقق می یابد. او تصویر گورخر را مثال می زند که چهارپا بودن و پوست راه راه داشتن برای تشخیص آن کافی است. در صورتی که اگر «نزد قبيله ای فرضی، گورخر و گرگ تنها حیوان چهارپای شناخته شده به شمار می آمدند و این هر دو حیوان پوستی راه راه داشتند، برای بازنمایی آنها و ایجاد تمایز میان تصویرهایشان باید شرایط ادراکی دیگری برجسته می شد». (۵) به این طریق، فرهنگ و ایدئولوژی «در جهان نشانه ها به صورت رمزگان یا

۱- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

۲- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

۳- مقاله «سطوح تجزیه رمزگان سینما»، در مجموعه ساخت گرایی و نشانه شناسی سینما، ص ۲۳۵.

۴- نشانه شناسی سینما، ص ۱۵۹.

۵- نشانه شناسی سینما، ص ۲۳۶.

رمزگان‌ها انتظام یافته اند.»^(۱) به این ترتیب، به بیان اکو، «ما با زبان [از جمله زبان سینما] سخن نمی‌گوییم، بلکه به وسیله زبان به سخن درمی‌آییم.»^(۲)

قبل از بررسی این دیدگاه‌ها باید به این نکته توجه داشته باشیم که بحث را در حوزه فیلم محدود کنیم. چه بسا برخی از مباحثی که مطرح می‌شود، در دیگر نظام‌های نشانه‌ای، تفاوت‌هایی داشته باشد. بنابراین، محدوده بحث این نوشته نه در حوزه زبان، لباس، اسطوره، نقاشی، گرافیک یا حتی عکس، بلکه در فیلم مطرح است. بحث این نوشته در آن نشانه‌های تصویری (البته همراه با نشانه‌های شنیداری) منحصر است که عنصر حرکت در آنها وجود دارد.

بر فرض، این سخن، درست باشد که متن به تمامی، چه در دلالت تصریحی و چه در دلالت تلویحی‌اش، امری فرهنگی و ایدئولوژیک است. در این صورت، با علم به ایدئولوژی و فرهنگ خاص می‌توان به دلالت‌های آن پی برد و علم به کاربرد و در نتیجه، دست یافتن به دلالت، مشکل را حل می‌کند و افراد خارج از فرهنگ را همانند افراد واجد فرهنگ متن به دلالت متن نزدیک می‌کند. البته این بیان، مشکل تعدد و اختلاف ایدئولوژیک را در یک ایدئولوژی (مثلاً بورژوازی) نمی‌تواند تحلیل کند. چرا هنرمندان متعلق به یک ایدئولوژی، آثاری با مؤلفه‌های متفاوت ایدئولوژیک خلق می‌کنند؟ چرا هاوکس و فورد (همچنان که وولن در بررسی فیلم‌های آن دو تحلیل می‌کند)، دو گونه نگاه به مرگ یا جمع دارند؟ در این صورت، باید ایدئولوژی را امری فردی در نظر گرفت و با مک کویین هم عقیده شد که: «هر کس نوعی ایدئولوژی دارد بی‌آنکه متعلق به یکی از ایسم‌ها باشد؛ زیرا

۱- نشانه‌شناسی سینما، ص ۲۳۲.

۲- نشانه‌شناسی سینما، ص ۲۳۲.

هر کس درباره جهان، چستی و چگونگی آن و چگونگی ساختن جهانی بهتر، دیدگاهی دارد.» (۱) البته برای جامعه می توان مؤلفه های مشترک ایدئولوژیک در نظر گرفت که ایدئولوژی فرد با آن، اشتراک ها یا تمایزهایی داشته باشد.

در هر صورت، آنچه دستیابی به دلالت های ایدئولوژیک متن و رمزگشایی آن را تأمین می کند، علم به این ایدئولوژی یا ایدئولوژی های تبلور یافته در متن است و لازم نیست مخاطب لزوماً متعلق به آن ایدئولوژی باشد. گذشته از این باید این پرسش را مطرح کرد که آیا دلالت های تصریحی و تلویحی متن، همه فرهنگی و برخاسته از ایدئولوژی هستند؟ متر که بحث های نشانه شناسی را بیشتر به فیلم نزدیک کرده است، برای فرهنگی بودن دلالت تصریحی در فیلم (چه در مرحله تولید و چه در مرحله خوانش) وجوه کم و بیش نهادینه شده بازنمونی اشیا (در تولید فیلم) و روندهای بازشناسی و تعیین هویت اشیا از سوی مخاطبان یک فرهنگ را مطرح می کند.

جای این سؤال هست که آیا فرهنگ های مختلف در بازنمونی تصویری درخت مثلاً (در مرحله تولید) یا بازشناسی تصویری آن (در مرحله خوانش) روندهای مختلفی دارند؟ از آنجا که بحث فعلاً در مرحله دلالت تصریحی و عینی است، آیا چنین تفاوتی در فرهنگ های مختلف آن گونه وجود دارد که دلالت تصویر درخت بر مفهوم و مدلول آن را دچار تغییر و تمایز کند؟ به نظر می رسد این تعمیم و مطلق انگاشتن ها به تحمیل نزدیک ترند تا تبیین.

اگر در کلام نوشتاری یا گفتاری در اینکه این مفهوم، تصریحی یا ضمنی است، بتوان مناقشه کرد و همچنان که ادعا می شود مرز بین آن دو را

مخدوش ساخت، در تصویر، این امر مشکل است و با دشواری‌ها و اشکال‌های نظری روبه‌رو می‌شود. واقعیت این است که در مرحله دلالت تصریحی، بین تصویر و واقعیت، مقایسه صورت می‌گیرد. این درست است که تصویر، نه خود واقعیت، بلکه انتخابی از واقعیت است. واقعیت در تصویر، امری تصویری و نه خارجی است و بنابراین، ویژگی‌های واقعیت عینی را ندارد، ولی به دلیل خصلت بازنمایی تصویر دست کم از برخی ویژگی‌های آن حکایت می‌کند. این بازنمایی البته همیشه قراردادی نیست و اگر قراردادی هم باشد، همیشه متعلق به فرهنگی خاص نیست. اگر در دلالت کلمه درخت بر مصداق آن امری قراردادی وجود دارد، به گونه‌ای که بدون علم به وضع و قرارداد نمی‌توان به مفهوم و سپس مصداق راه پیدا کرد، در تصویر، نیازمند چنین قراردادی نیستیم. برای همین، در فرهنگ‌های مختلف از تصویر درخت، مفهوم درخت فهمیده می‌شود و مردمان معنای واحدی از آن ادراک می‌کنند.

بیان‌اکو برای جهانی فرضی و جامعه‌ای فرضی مناسب است تا همان‌گونه که او مثال می‌آورد، مثلاً گورخر و گرگ تنها حیوان‌های چهارپای شناخته شده باشند و هر دو پوستی راه‌راه داشته باشند. در این صورت، دیگر چهارپا بودن و پوست راه‌راه داشتن برای تشخیص گورخر کافی نخواهد بود. (۱)

شکی نیست که برای درک برخی دلالت‌های تصریحی باید به فرهنگ و زمان و مکانی که متن در آن تولید شده است، آگاهی داشت، مانند دلالت تصویر برج ایفل به سازه‌ای به نام برج ایفل در پاریس. اما اینکه فرهنگ، خود را در تمامی دلالت‌های عینی و تصریحی متن فیلمی دخالت می‌دهد و

۱- این تحلیل‌ها با نقاشی یا گرافیک سازگارترند تا با عکس یا فیلم.

بنابراین، تمامی دلالت‌های تصریحی، فرهنگی اند، برخاسته از تعمیم دادن‌های بی‌دلیل است.

در جمع‌بندی می‌توان گفت متن‌تصویری در دلالت‌تصریحی خود گرچه گاه از فرهنگ بی‌تأثیر نیست، ولی بخش عمده آن، بین همه انسان‌ها مشترک است و متعلق به فرهنگی خاص نیست. علاوه بر این، با علم به دلالت‌های فرهنگی می‌توان به دلالت‌متن‌پی‌برد و به اشتراک در فهم و خوانش متن رسید. از همین روست که مخاطبان متعلق به فرهنگ‌های مختلف، بخش اعظم فیلم متعلق به فرهنگ بیگانه را به صورت مشترک درک می‌کنند.

اینکه متن به بیان بارت، فضایی اجتماعی باشد که مانند بازار مسگرها هر کس سر و صدای خود را در آن بلند می‌کند و در این تداخل اصوات، هیچ چیز و هیچ کس به عنوان معیار وجود نداشته باشد، مطلق‌گویی‌هایی است که دست کم در حوزه فیلم (در دلالت‌تصریحی آن) مبنای نظری نمی‌تواند یافت؛ چون اگر این گونه بود، اساساً هیچ فیلمی در هیچ سطحی قابل فهمیدن و تفاهم نبود.

در حیطه دلالت‌تلویحی نیز آنجا که فرهنگ به عنوان امری اجتماعی مطرح باشد، با علم بدان فرهنگ می‌توان به دلالت‌متن نزدیک شد. برای نمونه، دلالت‌چفیه یا پلاک بر معانی نمادین خود، با علم به آن قابل دستیابی است. گذشته از این، برخی دلالت‌های نمادین که از دلالت‌های تلویحی اند، جهانی و فرافرهنگی هستند، مانند کبوتر سفید به عنوان یک نماد و دلالت‌های نمادین برخی رنگ‌ها مانند سفید و زرد. دلالت‌های نمادین شخصی که مختص به متنی خاص و ساخته فیلم‌سازی خاص است، مانند دلالت پرواز بادکنک‌ها در «ام» فریتس لانگ یا عبور از خط‌کشی تازه ایجاد

شده در «آژانس شیشه ای» حاتمی کیا با تقسیم رمزگان تخصصی و فرهنگی قابل تبیین نیستند. این موارد، دلالت های تلویحی خاص یک فیلم هستند.

برای رسیدن به معانی تلویحی چه در رمزگان تخصصی (قاب کج یا نورپردازی کم مایه) و چه رمزگان غیرتخصصی خاص یک فیلم و ساخته یک فیلم ساز دشواری هایی وجود دارد. برای این امر می توان دیگر عناصر نشانه ای (در بیان ساختارگراها) یا عناصر سبکی (در بیان فرمالیست ها و نوفرمالیست ها) موجود در یک نما و سپس یک صحنه را با کلیت فیلم و نیز با داستان فیلم در نظر گرفت و علاوه بر این عناصر و مؤلفه های متنی، به عناصر زمینه ای نیز توجه داشت. در این رفت و برگشت و ارجاع ها و ارتباط ها می توان اگر نه به قطعیت، به ظن قوی و اطمینان یا دست کم به ظهور و ظن رسید و مقصود هنرمند را کشف کرد.

با توضیحی که گذشت، سطوح درک معانی متن نفی نمی شود. به این معنا که مخاطبان با توجه به میزان سواد بصری درباره دلالت های ضمنی تکنیک های فیلم و با توجه به اطلاعات غیرمتنی و زمینه ای درباره ارجاعات فیلم به دیگر فیلم ها یا دیگر آثار هنری و نیز درباره دلالت های فرهنگی آن در سطوح مختلفی از نظر غنای درک معنایی جهان فیلم قرار می گیرند. به عبارت دیگر، درک مخاطبان از معنا یا معانی متن، سلسله مراتبی پیدا می کند و غنای درک آنها می تواند مراتبی داشته باشد که مخاطب ممکن است برخی از دلالت های متن را درک کند یا آن را از دست بدهد و بخش هایی از جهان داستان برای او نامکشوف باقی بماند. این مراتب بیشتر از مقوله فقدان و دریافت نکردن بخش یا بخش هایی از جهان فیلم است تا تغییر آن از

مخاطب. به این ترتیب، باید گفت آنچه از سوی مخاطب انجام می‌گیرد، کشف معناست، نه خلق معنا.

البته مخاطب می‌تواند از عناصر نشانه‌ای یا سبکی فیلم با تداعی آزاد به ذهنیات و داشته‌های خود نقب بزند و آن را تفسیر به رأی کند و از حوزه دلالتی متن بیرون برود. همچنین مخاطب می‌تواند در سطحی فراتر از دلالت ضمنی فیلم، نتیجه‌گیری‌هایی بکند. او می‌تواند معنای متن (جهان متن) را در نظام فلسفی و ایدئولوژیکی فراتر قرار دهد و آن را با آن نظام بسنجد. برای مثال، یک مؤید مسلمان هنگام تماشای فیلم «آگراندیسمان» آنتونیونی می‌تواند مشکل شخصیت‌های فیلم (انسان و جامعه در دوران مدرن) را فراتر از آنچه فیلم مطرح می‌کند، در مجهول ماندن انسان و غایت او از زندگی این دنیایی تفسیر کند و برای این تفسیر، از فیلم شاهد بیاورد و بدان ارجاع بدهد. یک مارکسیست نیز می‌تواند فیلم را در ارتباط با ابزار و روابط تولید و فاصله طبقاتی و پی‌آمدهای فرهنگی اقتصاد سرمایه‌داری تفسیر کند. این تفسیرها در سطحی بالاتر و نظام دیدگاهی فراتر از معنای متن و پس از آن قرار دارند و ملاک و معیار در این تفسیرها، میزان نسبت یافتن این نظام دیدگاهی با حقیقت و حاقّ واقع است.

همچنان که مخاطب می‌تواند از فیلم تأثیرهایی بپذیرد که در حوزه تأثیر فیلم به عنوان یک رسانه قابل بررسی و تأمل است. برای مثال، در یکی از این بررسی‌ها آمده است که جوانی بیست و سه ساله و رهبر یک گروه مسیحی در دانشگاه پس از مشاهده فیلم «بیر خیزان، ازدهای پنهان» به این نتیجه می‌رسد که انجیل را بیشتر مطالعه کند. «او مهارت و دل‌بستگی دو دسته رقیب در این فیلم را به مهارت و تعلق خاطر موردنیاز برای برخورد درست

و مناسب سخنان پروردگار، یکسان دانسته است» (۱).

امکانات نقد مؤلف

امکانات نقد مؤلف

بر خلاف تعبیر برخی کتاب‌ها، نظریه یا خط مشی مؤلف یا نقد مؤلف (۲) در مقابل ژانر قرار ندارد. بر خلاف این ساده سازی ها، نقد مؤلف، ژانر را به عنوان یکی از مؤلفه های انتقادی نفی نمی کند و اساساً در برابر آن ساکت است. نه نظریه مؤلف، خاص اروپاست و نه ژانر، خاص امریکا. نظریه در اروپا پدید آمد، ولی در امریکا به رشد و غنای نظری دست یافت.

با وجود اینکه نظریه مؤلف بر مزیت و امتیاز کارگردان مؤلف تأکید دارد که در ژانر یا ژانرهای مختلف، حتی در نظام بسته استودیویی هالیوود اولیه، دیدگاه های خود را انعکاس می دهد، ولی به هر تقدیر، به امکان جمع این ژانر و مؤلف اذعان دارد. کارگردانی مؤلف می تواند با حفظ مؤلفه های ژانر به فیلمی ژنریک، غنای سبکی و دیدگاهی بدهد و این دو با هم تنافی ندارند. دقت در دیدگاه های مختلف بیان شده در بخش نخست این نوشته روشن می کند که اساساً معتقدان به نظریه مؤلف، بین آن و ژانر، چه در حوزه عمل خلاقانه تولید فیلم و چه در حوزه نظر و بررسی انتقادی، تنافی قائل نبودند. می توان گفت نظریه مؤلف اساساً معتقد است خلاقیت و بیان جهان دیدگاهی یا برخی دیدگاه های کارگردان بر همه عوامل محدودکننده مانند نظام قدیم

۱- کنت لومیس، مقاله «دانشجویان اهل معنویت و رسانه های غیر دینی»، ترجمه: رحیم قاسمیان، ماهنامه رواق هنر و اندیشه، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، ش ۲۵ و ۲۶، مرداد و شهریور ۱۳۸۷، ص ۲۵. این بررسی که درباره نوزده دانشجوی متعلق به گروه های مذهبی دانشجویی صورت گرفته، نمونه خوبی است که در آن هم تفسیر به رأی، هم نظام فراتر فکری و هم تأثیرات فیلم بر مخاطب دیده می شود. فیلم ها مضامین مذهبی ندارند و فیلم های مذهبی (مسیحی) قلمداد نمی شوند.

۲- در ادامه، درباره انتخاب یکی از این تعبیر ها، مطالبی خواهد آمد.

تولید استودیویی هالیوود، ژانر، نظام ستاره ای و تهیه کننده (در نظام غیر هالیوودی) چیره می شود. (۱)

به بیان دیگر، نظریه مؤلف، فیلم سازی را که در قالب غیر ژانری فیلم می سازد، بر فیلم ساز یا فیلم ژنریک ترجیح نمی دهد، ولی همواره نوعی امتیاز و برتری را مطرح می کند: برتری کارگردانی که مؤلف است، بر کارگردانی که مؤلف نیست و برتری فیلمی که متعلق به یک فیلم ساز مؤلف است، بر فیلمی که متعلق به فیلم ساز مؤلف نیست. اگر هم چنین نبوده است، می توان گفت این نظریه بر بخشی از مباحث فیلم می تواند پرتو بیندازد و آن فیلمی است که انعکاس دهنده دیدگاه ها و جهان دیدگاهی (هرچند به شکل جزئی) است. (حتی در آنجا که کارگردان، فیلم نامه نویس نباشد)، بی آنکه نقش بخش های دیگر مانند ژانر، نظام تولید، ستاره و عوامل تاریخی در درک فیلم را نفی کند؛ بخش هایی که در مطالعات مربوط به فیلم مطرح شده است.

نقد مؤلف در حیطه کشف معانی و مضامین فیلم با در نظر گرفتن سطوح معنایی مختلف کارآیی دارد. از بررسی چند اثر پیشین مؤلف، حیطه های معنایی اثر حاضر را می توان روشن کرد و به صراحت و اطمینان بیشتری رسید و دریافت اساساً یک مضمون یا پیام یا معنای ایدئولوژیک در مجموعه آثار یک کارگردان مؤلف چگونه مطرح شده و چه سیری داشته است. ادعا این است که بررسی آثار پیشین مؤلف، به منتقد کمک می کند تا مؤلفه های سبکی و معنایی مشترک را که حاکی از دیدگاه های هستی شناسانه و

۱- وولن را باید از این امر استثنا کرد؛ چون او کارگردان را در نظام ایدئولوژیک محصور می داند.

ارزش گذارانه فیلم ساز است، درک کند. در این صورت، این امر، درک فیلم کنونی را در مجموعه ای از فیلم های مؤلف، روشن تر و غنی تر می سازد.

برای رسیدن به چنین نتیجه ای و کشف میزان و چگونگی اثرگذاری دیدگاه های کارگردان در فیلم (حتی آنجا که فیلم نامه نویس، شخص دیگری باشد) منتقد ضرورتاً باید از متن فراتر برود و به شرایط تاریخی تولید فیلم به وسیله مصاحبه ها، پشت صحنه و احیاناً زندگی نامه توجه داشته باشد. مقایسه فیلم با فیلم نامه، تغییرهای دیدگاهی فیلم نامه یا به تعبیری، سایه انداختن دیدگاه کارگردان بر فیلم را روشن می کند.

همین طور آگاهی از روند تولید فیلم، میزان اثرگذاری دیگر عوامل فیلم مانند بازیگر، تهیه کننده یا کارشناس یا حتی مدیر شبکه (در تلویزیون) را مشخص می سازد و تعامل و تلاقی دیدگاه های کارگردان و دیگر عوامل را معلوم می کند. گاه حتی بررسی شرایط تاریخی تولید فیلم (شرایط اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی) می تواند اثرپذیری دیدگاهی کارگردان را از شرایط توضیح دهد و از تغییرها و نوسان های دیدگاهی که شرایط تاریخی مانند تولید برای مناسبت های خاص بر کارگردان تحمیل کرده و آگاهانه یا ناآگاهانه بر او تأثیر گذاشته است، پرده بردارد. (۱)

بررسی مؤلفه های دیدگاهی در نقدهای وولن درباره فیلم های هاوکس و فورد از حیثه هایی است که نقد مؤلف آن را کشف می کند. گرچه او این مؤلفه ها را به سطح ناخودآگاه مؤلف محدود می کند و در این نقدها همچنان

۱- نمونه ای از این مطلب را نویسنده در بررسی «عشق» در آثار حسن فتحی در مقاله «و اما عشق» در نشریه رواق هنر و اندیشه، ش ۲۰ مطرح کرده است.

که به او انتقاد شده است، از ابزار انتقادی فیلمی استفاده نمی کند و فیلم را در حد روایت زبانی و کلامی تنزل می دهد.

در هر صورت، کشف و بررسی مؤلفه های دیدگاهی از امکاناتی است که نقد مؤلف در اختیار منتقد قرار می دهد. نمونه آن، تکیه بر محله و بزرگ ترهای محله با نگاهی هم دلانه به عنوان یکی از مشخصه های معنایی تکرار شده در فیلم های اسکورسیزی است که می تواند متأثر از دورگه بودن او _ نیمه ایتالیایی و نیمه امریکایی _ و بزرگ شدن خود او در محله ایتالیایی نشین نیویورک باشد.

از آنجا که فیلم ساز تحول پذیر است، این دیدگاه ها می تواند در طول زندگی کارگردان تغییر و تحول یابد. نقد مؤلف به این ترتیب در ردیابی و کشف چرخش دیدگاه های کارگردان و چگونگی آن (به ویژه آنجا که فیلم نامه نویس هم خودش باشد) به کار منتقد می آید. البته چنین رویکردی از مقصود مؤلف _ که از مصاحبه ها و یادداشت های او و شرح یا اتوبیوگرافی اش به دست می آید _ نیز بهره می برد. برای مثال، تحول دیدگاهی حاتمی کیا درباره دفاع مقدس از حماسه به تراژدی که از «موج مرده» به بعد می توان دید.

همچنین نقد مؤلف در تحلیل شکلی و سبکی فیلم های یک کارگردان نیز کارساز است. این رویکرد نکته و تحلیل اضافه ای را در تحلیل فیلم کنونی کارگردان به دست نمی دهد؛ زیرا تحلیل تکنیک های به کار رفته در یک فیلم باید در کلیت همان فیلم بررسی شود. با این حال، کشف سبک کارگردان، یعنی عناصر مشترک تکنیکی به کار رفته در چند فیلم _ به گونه ای که مؤلفه های دیدگاهی او را بنمایاند _ کشفی است که نقد مؤلف به آن دست می یابد.

ویژگی های شکلی کارگردان ممکن است مربوط به روایت باشد، مانند اینکه داستان از زبان اول شخص روایت شود یا شخصیت های داستان ها ممکن است در تمام فیلم های مؤلف دارای ویژگی های مشترکی باشند یا ممکن است فیلم ساز مؤلف در آثار خود از ژانر خاصی استفاده کند. به طور کلی، نقد مؤلف می تواند در تمامی مؤلفه های مشترک شکلی مانند روایت، میزانسن، فیلم برداری، تدوین و صدا کارگشا باشد. (۱) برای مثال، رابرت کالکر در بررسی فیلم های اسکورسیزی نشان می دهد شخصیت های آثار او شرور هستند و در اطراف خود شرارت می بینند (ویژگی روایی). او برای خلق چنین شخصیت هایی از نماهای نقطه دید (POV) مانند تراویس در «راننده تاکسی» و جک لاموتا در «گاو خشمگین» استفاده کرده است (ویژگی سبکی). او اساساً مانند هیچکاک از نماهای نقطه دید در فیلم هایش زیاد استفاده می کند. (۲)

محدودیت های نقد مؤلف

محدودیت های نقد مؤلف

پیش از بیان محدودیت ها باید این نکته را متذکر شد که نقد مؤلف نمی تواند به عنوان یک تئوری فیلم مطرح باشد؛ زیرا نظریه فیلم می خواهد فیلم را به طور کلی تبیین کند. این در حالی است که نقد مؤلف تمامی فیلم با تاریخ عریض و طویلش را پوشش نمی دهد. نقد مؤلف اساساً حتی از حوزه نقد یک فیلم بدون توجه به فیلم های دیگر کارگردان، یا فیلم های کارگردان های غیر مؤلف خارج است و به آن علاقه ای نشان نمی دهد. چنانکه ژانر نیز با اینکه بر برخی مبانی نظری مبتنی است، همین گونه است و تنها به حوزه ای از

۱- نک: مسعود اوحدی، جزوه نقد مؤلف، خانه هنر و اندیشه، انتشار محدود.

۲- رابرت کالکر، مقاله «استفاده بیانگرانه از میزانسن و تدوین»، ترجمه: علی عامری، مجله سینمای نو، ۲۲ دی ۱۳۸۰.

فیلم‌ها، یعنی فیلم‌های ژنریک اختصاص دارد و به عنوان یک نظریه به تمامی فیلم‌ها از جمله فیلم‌های غیر ژنریک نمی‌پردازد. (۱)

محدودیت‌های نقد مؤلف کجاست؟ نقد مؤلف از آنجا که به مجموعه‌ای از فیلم‌های یک کارگردان می‌پردازد تا مؤلفه‌های شکلی و مضمونی را از آنها کشف کند و بر همین اساس، به ارزش‌گذاری بپردازد، باید برای روش‌مند بودن، هم در حوزه توصیف بر اصول و روش متکی باشد و هم در حوزه ارزش‌گذاری از معیارهایی جامع و قابل‌تعمیم پیروی کند.

نقد مؤلف اساساً با در نظر گرفتن دیگر فیلم‌های یک فیلم‌ساز (به عنوان عنصری غیرمتنی و زمینه‌ای) به کمک تحلیل شکلی و تفسیر مضمونی یک فیلم می‌آید. در تحلیل متن یا از ابزار شکل‌گرایانه بهره می‌برد یا از ابزار نشانه‌شناسانه یا هر ابزار دیگری. در تحلیل متن، همچنان که گذشت، از عناصر غیرمتنی مانند مقصود مؤلف و شرایط تاریخی بهره می‌برد یا همچون وولن شرایط تاریخی و مقصود مؤلف را کنار می‌گذارد. هرچه هست، اینها به تنقیح مبانی و روش‌مندی نیاز دارند.

در حوزه ارزش‌گذاری نیز باید معیارهایی ارائه شوند که قابل‌تعمیم باشند و نقدها را از قضاوت‌های سلیقه‌ای جدا کنند. اینکه فیلم یک فیلم‌ساز مؤلف _ که فیلم‌های خوب یا جذاب ساخته است _ لزوماً از فیلم خوب یک کارگردان غیر مؤلف بهتر است، بر اساس معیار ارزش‌گذارانه‌ای استوار نیست. فیلم بد، فیلم بدی است حتی اگر از کارگردان مؤلفی باشد. همین‌طور فیلم خوب، فیلم خوبی است حتی اگر به وسیله کارگردان غیر مؤلفی ساخته شده باشد. در غیر این صورت، جز شیفتگی نسبت به یک کارگردان، یعنی

۱- نک: دادلی آندرو، تئوری‌های اساسی فیلم، ترجمه: مسعود مدنی، صص ۱۹ و ۲۰.

همان اشکال کیش شخصیت زیبایی شناسی، چیز دیگری در بین نیست. مشکل اساسی تر این است که فیلم خوب _ نخستین فیلم خوب یک کارگردان _ چگونه شناخته می شود تا بر اساس تجمیع چند فیلم خوب بعدی او بتوان مفهوم تألیف را به دست آورد؟

اختلاف نظر ها در طول تاریخ پیدایش این نظریه درباره اینکه چه کارگردانانی مؤلف هستند و همچنین بحث های بی نتیجه و بیشتر ذوقی درباره آثار یک کارگردان، حکایت از این نارسایی دارد. به همین دلیل، معیارهای ارائه شده در ارزش گذاری به تنقیح و تکمیل نیاز دارند. مهارت تکنیکی در بیان ساریس، خلاقیت در میزانسن در بیان تروفو و غنای مضمونی (تماتیک) در بیان وولن باید تنقیح و تکمیل شوند.

مهارت و شایستگی فنی کارگردان چگونه قابل احراز است و چه معیارهایی در این باره می توان مطرح کرد؟ هماهنگی، نوآوری، غنای سبکی و منطق پذیری معیارهایی هستند که می توانند مطرح باشند. (۱) همین طور سبک متناسب با شیوه تفکر و احساس که به تعبیر ساریس شخصیت قابل تشخیص کارگردان را به وجود می آورد، در واقع، همان معیار هماهنگی است؛ هماهنگی سبک خاص با مضمون ویژه کارگردان.

همچنین «میزانسن خلاق» و نه صرفاً «ترجمان فیلم نامه ای» به تنقیح و تکمیل نیاز دارد. اولاً مطلب در میزانسن، محدود نیست و دیگر عناصر سبکی تصویری و صوتی نیز مطرح هستند. ثانیاً خلاقیت و نه صرفاً تبدیل فیلم نامه به تصویر با معیارهای ذکر شده قابل بررسی و به دست آوردن است.

۱- در کتاب رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم، از همین نویسنده در این باره توضیح هایی آمده است.

معیار غنای مضمونی باید در نسبت با تمهیدات و امکانات بیانی بررسی شود، ضمن آنکه محدود کردن غنا به مضمون وجهی نخواهد داشت و می توان از غنای تکنیکی، یعنی کاربرد غنی عناصر بیانی فیلم برای خلق جهان فیلم سخن گفت. چنانکه در کنار آن دیگر معیارهای ارزش گذاری را نیز می توان مطرح کرد. بر این اساس، صرفاً تعلق فیلم به فیلم ساز مؤلف معیار ارزشی برای آن فیلم محسوب نمی شود.

در مجموع می توان گفت نقد مؤلف اساساً ویژگی های شکلی و مضمونی فیلم های یک فیلم ساز مؤلف را کشف می کند و به عنوان یک روش انتقادی خود بسنده و کامل نیست. نقد مؤلف همچنان که در بخش دیدگاه ها به تفصیل آمده است، می تواند با رویکردهای انتقادی متفاوت مانند ساختارگرایی در دیدگاه وولن و چیزی بین ساختارگرایی و نقد نو در دیدگاه وود جمع شود. ضمن آنکه در رویکردی مانند نوفرمالیسم به عنوان امری زمینه ای کنار گذاشته و به حاشیه رانده شود.

قرآن کریم.

۱. احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، تهران، مرکز.

۲. _____، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ سوم، ۱۳۸۱.

۳. آرمر، آلن، فیلم نامه نویسی برای سینما و تلویزیون، برگردان: عباس اکبری، تهران، حوزه هنری، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۴. استم، رابرت، مقدمه ای بر نظریه فیلم، به کوشش: احسان نوروزی، تهران، سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۵. اسلامی، مجید، مفاهیم نقد فیلم، تهران، نی، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۶. آندرو، دادلی، تئوری های اساسی فیلم، برگردان: مسعود مدنی، تهران، رهروان پویش، چاپ اول، ۱۳۸۷.

۷. برمن، رابرت، روند فیلم نامه نویسی، برگردان: عباس اکبری، تهران، برگ، چاپ دوم، ۱۳۷۶.

۸. بوردول، دیوید و کریستین تامسون، تاریخ سینما، برگردان: روبرت صافاریان، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۳.

۹. _____، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، تهران، مرکز، چاپ سوم، ۱۳۷۷.

۱۰. پراب، ولادیمیر، ریخت شناسی قصه های پریان، برگردان: فریدون بدره ای، تهران، توس، چاپ دوم، ۱۳۸۶.
۱۱. پرکنیز، ویکتور. اف.، فیلم به عنوان فیلم، برگردان: عبدالله تربیت، تهران، خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۶.
۱۲. پین، مایکل، بارت _ فو کو _ آلتوسر، برگردان: پیام یزدان جو، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۱۳. تی. ابروین، رابرت، راهنمای نظریه و نقادی فیلم برای تماشاگران، برگردان: فؤاد نجف زاده، تهران، فارابی، چاپ اول، ۱۳۷۳.
۱۴. تیودور، اندرو، تئوری های سینما، برگردان: رحیم قاسمیان، تهران، سروش، چاپ اول، ۱۳۷۵.
۱۵. جعفری، مسعود، سیر رمانتیسیم در اروپا، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۸.
۱۶. جمعی از نویسندگان، سرگشتگی نشانه ها (نمونه هایی از نقد پسامدرن)، گزینش و ویرایش: مانی حقیقی، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۴.
۱۷. حنیف، محمد، مراحل خلق داستان، تهران، حوزه هنری، چاپ اول، ۱۳۷۶.
۱۸. دانش نامه زیبایی شناسی، ویراسته: بریس گات و دومینیک مک آیور لوپس، برگردان: گروه ترجمان، فرهنگستان هنر، چاپ سوم.
۱۹. سجودی، فرزانه، نشانه شناسی کاربردی، تهران، قصه، چاپ دوم، ۱۳۸۳.
۲۰. سینگر، لیندا، بازنویسی فیلم نامه، برگردان: عباس اکبری، تهران، سوره مهر، چاپ اول، ۱۳۸۳.
۲۱. صفایی حائری، علی (عین _ صاد)، ادبیات هنر، نقد، قم، هجرت، چاپ اول، ۱۴۰۳ هـ. ق.
۲۲. صفایی حائری، علی (عین _ صاد)، روش نقد، نقد مکتب ها: آرمان آزادی، قم، هجرت، چاپ اول، ۱۳۹۹ هـ. ق.

۲۳. علی زاد، علی اکبر، جهان اثر نمایشی، (پایان نامه کارشناسی ارشد).

۲۴. فورست، لیلیان، رمانتیسیم، برگردان: مسعود جعفری، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۵.

۲۵. فیلد، سید، راهنمای فیلم نامه نویس، برگردان: عباس اکبری، تهران، ساقی، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۲۶. کوک، دیوید، تاریخ جامع سینمای جهان، برگردان: هوشنگ آزادی ور، تهران، چشمه، ۱۳۸۱.

۲۷. کولب، ویلیام و جولیس گولد، فرهنگ علوم اجتماعی، برگردان: گروه مترجمان، تهران، مازیار، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۲۸. کی، رابرت مک، داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم نامه نویسی، برگردان: محمد گذرآبادی، تهران، هرمس، چاپ اول، ۱۳۸۲.

۲۹. لارین، خورخه، مفهوم ایدئولوژی، برگردان: فربرز مجیدی، تهران، کتابخانه تخصصی وزارت امور خارجه، چاپ اول، ۱۳۸۰.

۳۰. لچت، جان، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، برگردان: محسن حکیمی، تهران، خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۸.

۳۱. متر، کریستین، نشانه شناسی سینما، برگردان: روبرت صافاریان، تهران، کانون فرهنگی هنری ایثارگران، چاپ اول، ۱۳۷۶.

۳۲. مشکات، سید حمید، رویکردهای انتقادی در فیلم: فرمالیسم و نوفرمالیسم، قم، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، چاپ اول، ۱۳۸۵.

۳۳. مک کوین، دیوید، راهنمای شناخت تلویزیون، برگردان: فاطمه کرم علی و عصمتی گیویان، تهران، اداره کل پژوهش های سیما، ۱۳۸۴.

۳۴. نیکولز، بیل، ساخت گرایی و نشانه شناسی سینما، برگردان: علاءالدین طباطبایی، تهران، هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۸.

۳۵. وانو، فرانسیس، فیلم نامه های الگو؛ الگو های فیلم نامه، برگردان: داریوش مؤدبیان، تهران، سروش، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۳۶. ولک، رنه، تاریخ نقد جدید، برگردان: سعید ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۷۴.
۳۷. وود، رابین، اومانیسیم در نقد فیلم، برگردان: روبرت صافاریان، تهران، مرکز، چاپ اول، ۱۳۷۹.
۳۸. وولن، پیترو، نشانه ها و معنا در سینما، برگردان: ناصر زراعتی، تهران، تیراژه، چاپ اول، ۱۳۶۳.

ب) نشریه

۱. اوحدی، مسعود، جزوه «نقد مؤلف»، (انتشار محدود)، قم، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما.
۲. بازن، آندره، مقاله «خط مشی مؤلفان»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۴۵.
۳. بازن، آندره، مقاله «مؤلف بله، ولی مؤلف چه؟»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۴۷.
۴. پالین، کیل، مقاله «ضد نگره مؤلف»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۴۱ و ۴۳.
۵. ساریس، اندرو، مقاله «در توضیح نگره مؤلف»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه فیلم، شماره ۳۷.
۶. کالکر، رابرت، مقاله «استفاده بیانگرانه از میزانشن و تدوین»، برگردان: علی عامری، ماهنامه سینمای نو، ۲۲ دی ۱۳۸۰.
۷. کلودلوی، اشتروس، مقاله «بررسی ساختاری اسطوره»، برگردان: فصل نامه ارغنون، شماره ۴، ۱۳۷۴.

۸. کورلیس، ریچارد، مقاله «نکاتی درباره نگره فیلم نامه نویس»، برگردان: علی عامری، فصل نامه فارابی، شماره ۲۸، بهار ۱۳۷۷.

۹. لومیس، کنت، «مقاله دانشجویان اهل معنویت و رسانه های غیر دینی»، برگردان: رحیم قاسمیان، ماهنامه رواق هنر و اندیشه، قم، خانه هنر و اندیشه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما، شماره ۲۵ و ۲۶، مرداد و شهریور ۱۳۸۷.

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند؟

سوره زمر / ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ. ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفاً علمی و به دور از تعصبات و جریان‌های اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب «مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می‌نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱. بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)
۲. تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی
۳. جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه، تبلت ها، رایانه ها و ...
۴. سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو
۵. گسترش فرهنگ عمومی مطالعه
۶. زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱. عمل بر مبنای مجوز های قانونی
۲. ارتباط با مراکز هم سو
۳. پرهیز از موازی کاری

۴. صرفا ارائه محتوای علمی

۵. ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱. چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲. برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳. تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴. تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵. ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶. تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷. راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸. طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹. برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰. برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

JAVA.۱

ANDROID.۲

EPUB.۳

CHM.۴

PDF.۵

HTML.۶

CHM.۷

GHB.۸

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

ANDROID.۱

IOS.۲

WINDOWS PHONE.۳

WINDOWS.۴

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

در پایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می
نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان - خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آواده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی - پلاک ۱۲۹/۳۴ - طبقه
اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۰۲۱ - ۸۸۳۱۸۷۲۲

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹



مرکز تحقیقات رایانگی

اصفهان

گامی

WWW



برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی

www.Ghaemiyeh.com

www.Ghaemiyeh.net

www.Ghaemiyeh.org

www.Ghaemiyeh.ir

مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.

۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹

